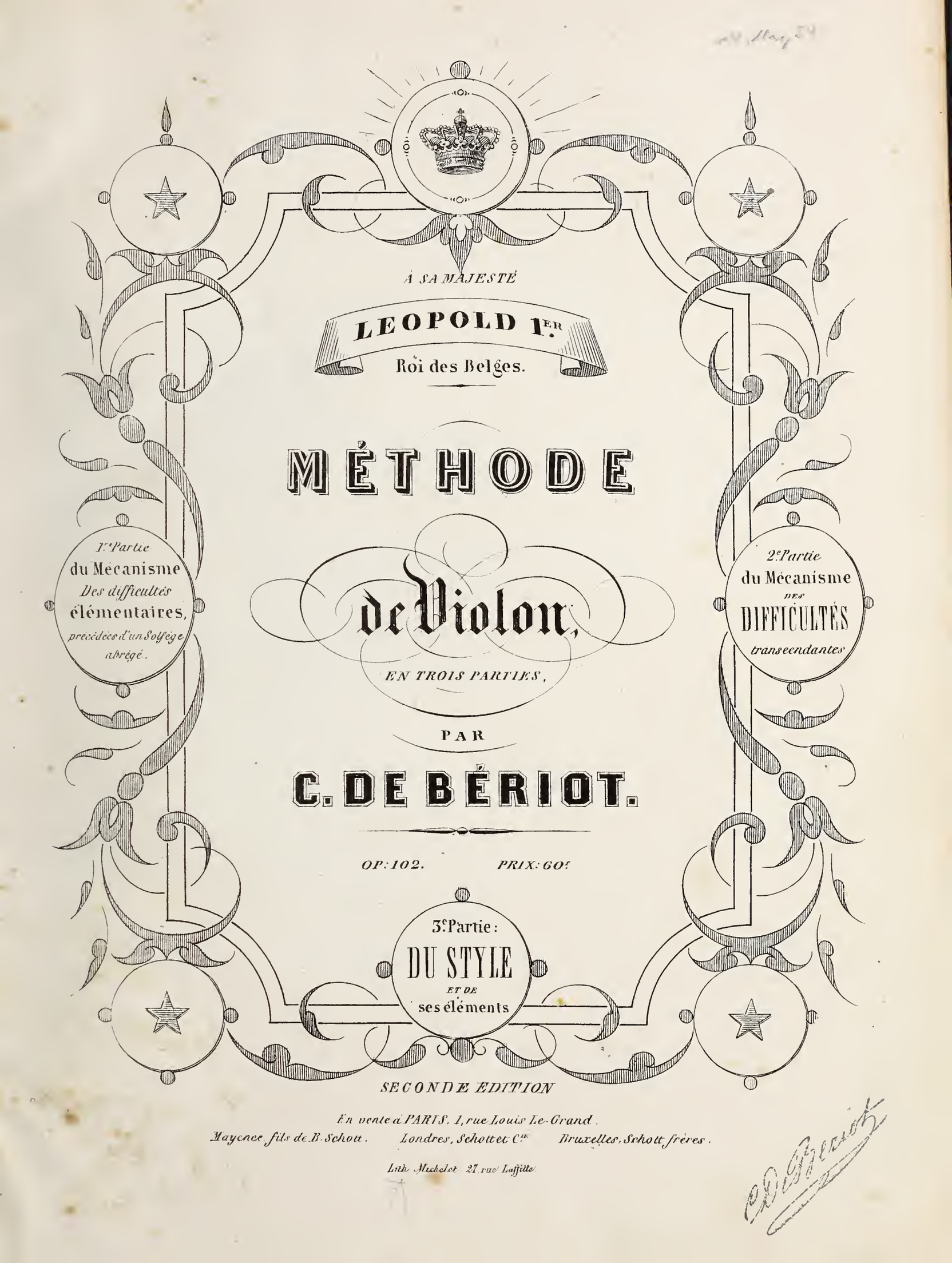
Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/methodedeviolone00beri



À SA MAJESTÉ

LEOPOLD 1ER

Roi des Belges.

MÉTHODE

de Violon,

EN TROIS PARTIES,

PAR

C. DE BÉRIOT.

OP: 102. PRIX: 60f

1re Partie du Mécanisme Des difficultés élémentaires, précédées d'un Solfège abrégé.

2e Partie du Mécanisme DES DIFFICULTÉS transcendantes

3e Partie: DU STYLE ET DE ses éléments

SECONDE EDITION

En vente à PARIS, 1, rue Louis Le-Grand.

Mayence, fils de B. Schott. Londres, Schottet Cie Bruxelles, Schott frères.

Lith. Michelot 27, rue Laffitte.

SOUVENIRS DRAMATIQUES.

En Duos: Piano et Violon, ou Piano et Flûte, ou Piano et Violoncelle . . . . . 12f. et 16f.
En Trios: Piano Violon et Violoncelle, ou Piano Flûte et Violoncelle. . . . . 15f. et 18f.
En Quatuors: Piano, 2 Violons et Violoncelle, ou Piano, Flute Violon et Violoncelle 18f 20f. et 22f.

1re	Livraison	**GAZZA LADRA** par **C.** de **Bériot** et **C. Fauconier**	12f.
2me	Livraison	**FREYCHUTZ** . . . . . dº	12.
3me	Livraison	**ANNA-BOLENA** . . . . . dº	12.
4me	Livraison	**DON-JUAN** . . . . . dº	16.
5me	Livraison	**ELISIRE D'AMORE** . . . . . dº	16
6me	Livraison	**NORMA** . . . . . dº	16.
7me	Livraison	**BEATRICE** . . . . . dº	16.
8me	Livraison	**SEMIRAMIDE** . . . . . dº	16.
9me	Livraison	**I PURITANI** . . . . . dº	16.
10me	Livraison	**SONNAMBULA** par **C.** de **Bériot** et **C. V.** de **Bériot**	16.
11me	Livraison originale.	**OPÉRA-SANS-PAROLES.** dº	16.
12me	Livraison	**OBERON** . . . . . dº	16.
1re 2e 3e Parties		**MÉTHODE DE VIOLON** par **C.** de **Bériot,** . . . . . chacune	25.

Les 3 parties réunies 60f.

Dernières Publications pour **Violon Solo** par **C.** de **Bériot.**

MORCEAUX DE CONCERT.

8me	**CONCERTO** Violon avec Piano.	20f.	avec Orchestre.	40f.
9me	**CONCERTO** Violon avec Piano	12.	dº	25.
1re	**FANTAISIE-BALLET** Violon avec Piano	10.	dº	20.
12me	**AIR VARIÉ** Violon avec Piano	9.	dº	15.
3	**PETITES FANTAISIES** (Les 3 Bouquets) pour Violon avec Piano obligé . . .			9.
	NOCTURNE Piano et Violon			8.

C. de Bériot fils.

Le même Nocturne pour Piano seul. . . . . 5f.
TARENTELLE. . . . . dº. . . . . 5.
RÊVEUSE-REDOWA. . dº. . . . . 4.

Paris, chez ESPINASSE, rue Louis-le-Grand, Nº 1.

PRÉFACE.

Le résultat que nous avons obtenu depuis plus de trente années en appliquant notre méthode à l'éducation des élèves que nous avons eu le bonheur de former, nous oblige, en quelque sorte, à en publier les élements. Ce travail est tout à la fois, le fruit de l'expérience et de la méditation. Que de soin n'a-t-il pas coutés à notre amour de la perfection; mais aussi, quelles récompense n'y avons nous pas trouvée dans les talents que ces principes ont fait naitre. Nous sommes fier de payer, à notre tour, un tribut à l'étude du Violon. Nous apportons, pour cet Instrument, une méthode établie sur des idées nouvelles. Nous n'avons pas la prétention d'avoir porté l'art d'enseigner jusqu'à ses dernières limites; mais nous sommes sûr d'avoir fait faire un pas à l'enseignement, en en simplifiant la marche.

Cette méthode est divisée en trois parties: la première et la seconde ont pour objet le mécanisme, la troisième est consacrée au style. La fièvre du mécanisme, qui, dans ces dernières années, s'est emparée du Violon, l'a souvent détourné de sa mission véritable, celle d'imiter les accents de la voix humaine, noble mission qui lui a valu la gloire d'être appelé le roi des instruments.

Le prestige des grandes difficultés se produit, presque toujours, aux dépens de la belle qualité de son, de la justesse d'intonation, de l'exactitude de la mesure et surtout de la pureté du style.

Le travail immense qu'il faut pour les vaincre jette un grand découragement parmi les amateurs. Les excentricités, qui fascinent, éblouissent un instant, sont loin d'avoir le charme et l'attrait de la mélodie. Or, notre intention est moins d'étendre encore le mécanisme, que de conserver au Violon son véritable caractère: celui de reproduire et d'exprimer tous les sentiments de l'âme.

Nous avons donc pris la musique de chant pour point de départ, pour guide et pour modèle. La musique est l'âme de la parole; et par son expansion, elle en fait ressortir le sentiment; de même que la parole aide à faire comprendre le sens de la musique. C'est cette observation qui nous a fait choisir dans la musique dramatique, la plupart des exemples contenus dans notre troisième partie. La musique étant, avant tout, une langue de sentiment, sa mélodie renferme toujours en elle un sens poëtique; une parole, réelle ou fictive, que le violoniste doit avoir sans cesse dans l'esprit, afin que son archet en reproduise l'accent, la prosodie, la ponctuation, et fasse, en un mot, parler son instrument.

Plus qu'un mot: nous n'énumérons pas ici, en forme de programme, les vertus didactiques que peut renfermer notre ouvrage. Nous nous sommes appliqué à ce que chaque chose y soit placée en son lieu, et que chaque étude y vienne en son temps. Enfin, nous avons voulu que le raisonnement prit l'élève par la main, et le guidât, à travers les sentiers de notre méthode, pour l'en faire sortir, à un moment donné, sinon grand violoniste, du moins artiste de goût et bon exécutant.

INTRODUCTION SUR LE SOLFÉGE.

Les difficultés que présente à son début l'étude du Violon, seront en partie abrégées pour l'élève qui aura suivi un cours de solfége. La lecture n'étant plus pour lui une préoccupation, il pourra fixer son attention tout entière sur son instrument, et diriger sans effort le mouvement de ses doigts et de son archet. Le sentiment de la mesure et de la justesse lui étant acquis, il devient son propre maître, et, grâce à cette étude intelligente qui se fait en quelque sorte son régulateur, il sait travailler.

De plus, le solfége frappant à la fois les oreilles et les yeux, par l'habitude de nommer les sons écrits, vient doublement en aide au travail, car lorsque l'on entend ce que l'on voit et que l'on voit ce que l'on entend, la mémoire par ce fait, s'exerçant à reproduire et à écrire la mélodie, en retient la nuance, l'accent et la couleur.

Le Solfége est la base de l'éducation musicale. Il est regrettable de voir tant de jeunes musiciens négliger ces précieuses études; les uns parce qu'ils n'en connaissent pas l'importance, et les autres parce que leur voix manque de force et d'étendue. C'est surtout pour ces derniers que nous avons cru devoir faire précéder cette méthode par un solfège en raccourci, où sont expliqués la mesure, les intervalles, la durée des notes, les silences qui leur correspondent, en un mot, tous les signes conventionnels de la musique.

Il n'est pas nécessaire qu'un solfége ait une grande étendue pour apprendre à lire; le maître trouvera toujours assez de matières dans des tronçons de morceaux, dans des mesures même, pour diriger son élève. C'est en le prenant à l'improviste et en lui montrant au hazard une phrase entière, ou ses détails, qu'il parviendra à en faire un bon lecteur.

Nous ne saurions donc assez recommander à l'élève de se graver dans la mémoire ces premiers principes de la musique. Ce travail exercera toujours une bonne influence sur l'avenir de l'artiste, en assurant à son talent le sentiment du rhythme et la justesse d'intonation.

SOLFÉGE ABRÉGÉ.

Les notes de la musique sont: *ut*,[1] *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et forment ainsi disposées ce que l'on appelle une gamme.

Le *piano* qui est l'instrument le plus étendu contient environ sept gammes semblables, à diverses octaves, depuis la note la plus grave jusqu'à la plus aigüe.

TABLEAU COMPARATIF.

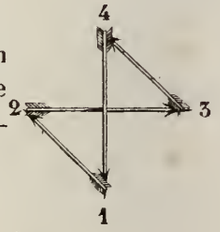
DES DIVERSES VALEURS DES NOTES ET DES SILENCES QUI LEURS CORRESPONDENT.

La *ronde* est la note la plus longue, le temps de sa durée s'appelle mesure.

Les mesures sont séparées entre elles par une petite barre verticale.

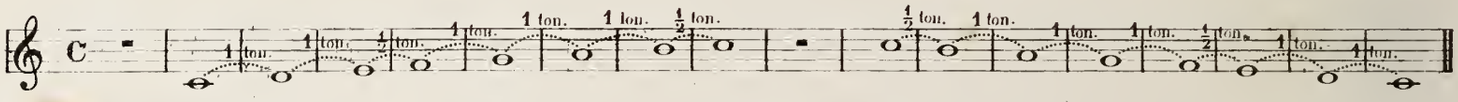
La *mesure* se divise en quatre parties égales qu'on appelle temps et s'indique par ce signe C que l'on place en tête du morceau.

MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE.



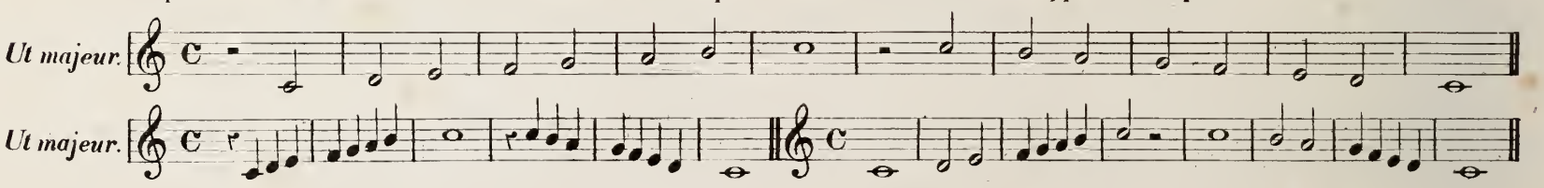
Pour s'habituer à donner aux temps de la mesure une égalité parfaite on les frappera de la main droite dans la main gauche avec vivacité et précision. On suivra la direction indiquée par les quatre flèches ci-contre en donnant à chaque mouvement de la main environ vingt centimètres d'étendue; commencer le solfége par cet exercice.

GAMME EN UT MAJEUR.

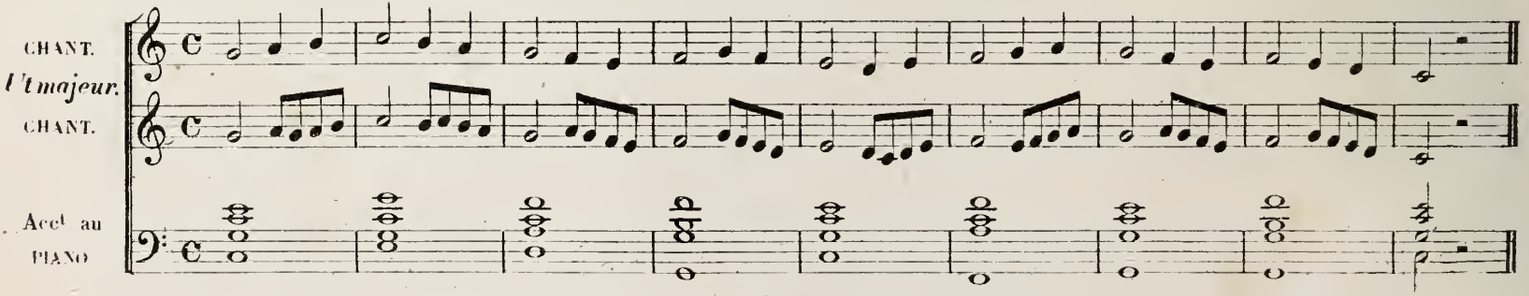


Toutes les gammes dont les degrés se suivent dans l'ordre ci-dessus s'appellent gammes majeures.

La note qui la commence et la termine est la note par excellence du ton et s'appelle tonique.



APPLICATION MÉLODIQUE DE LA GAMME.

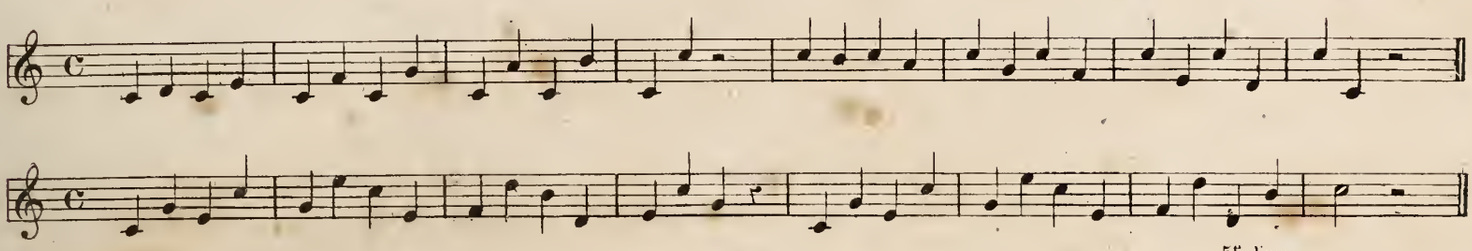


[1] Nous avons cru devoir conserver à la première note de la gamme, son nom générique de *Ut*. Expression consacrée pour la musique instrumentale. La dénomination de *Do* appartient plus spécialement à la musique vocale.

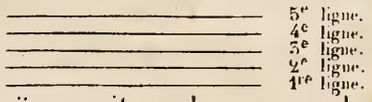
DES INTERVALLES.

Dans une gamme l'intervalle de deux notes conjointes s'appelle seconde; de trois notes, tierce; de quatre, quarte; de cinq, quinte; de six, sixte; de sept, septième et enfin l'intervalle de huit notes dont la première et la dernière portent le même nom s'appelle octave.

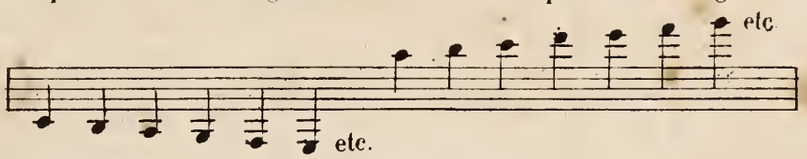
EXERCICES SUR LES INTERVALLES.



Les cinq lignes qui servent à ecrire les notes s'appellent portée EXEMPLE.



Lorsque ces notes dépassent la portée, soit au-dessus pour les notes aigües, soit au-dessous pour les notes graves, on se sert de petites lignes additionnelles EXEMPLE.



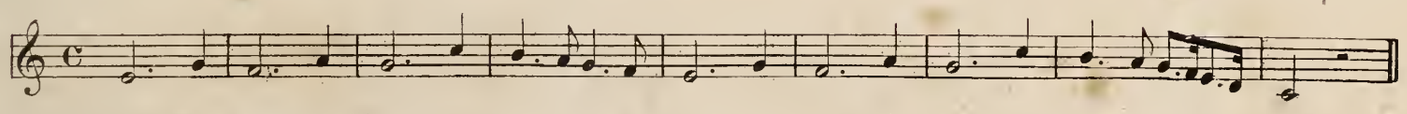
La portée étant insuffisante pour l'étendue des instruments à cause de la quantité des lignes additionnelles qu'il faudrait ajouter et qui rendraient la lecture impossible, on se sert de deux clefs, savoir: la clef de sol pour toute l'étendue du Violon et la série des notes élevées qui se fait de la main droite au piano, et la clef de fa pour l'étendue des instruments graves et la série des notes basses qui se fait de la main gauche au piano. Ces clefs se placent en tête de la portée; la clef de sol sur la deuxième ligne à laquelle elle donne son nom et la clef de fa sur la quatrième ligne à laquelle elle donne également son nom.

ÉTENDUE APPROXIMATIVE DU PIANO ET DES INSTRUMENTS.

DE LA NOTE POINTÉE.

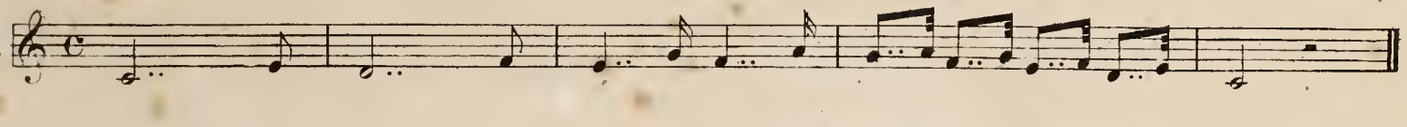
Le point que l'on ajoute à une note l'augmente de la moitié de sa valeur; ainsi la blanche pointée vaut trois noires, la noire pointée vaut trois croches etc...

EXEMPLE.

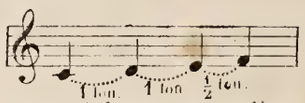


Lorsque l'on ajoute deux points à une note, le second point vaut la moitié du premier. Ainsi la blanche avec deux points vaut sept croches et la dernière croche forme la huitième et complète la mesure à quatre temps.

EXEMPLE.



DU MODE MAJEUR.

Les gammes majeures se composent ainsi qu'on a pu le voir dans la gamme primitive d'*ut* de deux moitiés absolument semblables savoir:  et

La série de gammes majeures procèdent entre elles par quintes ascendantes ou descendantes de la manière suivante.

Ut Ré Mi Fa, Sol La Si Ut
Sol La Si Ut, Ré Mi Fa Sol
Ré Mi Fa Sol, La Si Ut Ré
La Si Ut Ré, Mi Fa Sol La
Mi Fa Sol La, Si Ut Ré Mi
Si Ut Ré Mi, Fa Sol La Si
Fa Sol La Si, Ut Ré Mi Fa
Ut Ré Mi Fa, Sol La Si Ut.

Les gammes majeures qui sont voisines l'une de l'autre et qui ont un tronçon de commun sont réciproquement ce qu'on appelle gammes relatives ou tons relatifs.

Ainsi la gamme de *Sol* est relative de celle d'*Ut* parcequ'elle commence par sa seconde moitié.

Mais pour que cette gamme soit formée de deux moitiés semblables comme la gamme d'*Ut*, il faut monter le *Fa* d'un demi-ton.

Pour hausser une note d'un demi-ton, on se sert du signe suivant ♯ appelé dièse.

Le même rapport existe entre la gamme de *Sol* et la gamme de *Ré*, entre *Ré* et *La*, *La* et *Mi*, *Mi* et *Si*, *Si* et *Fa*♯, *Fa*♯ et *Ut*♯, en ajoutant à chaque nouvelle gamme un dièse ainsi qu'il suit.

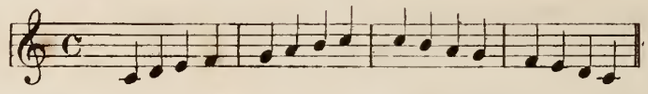
Ainsi la gamme de *Fa* est relative de celle d'*Ut* parparcequ'elle finit par sa première moitié.

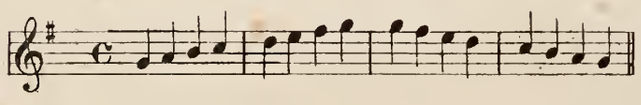
Mais pour que cette gamme soit formée de deux moitiés semblables comme la gamme d'*Ut*, il faut descendre le *Si* d'un demi-ton.

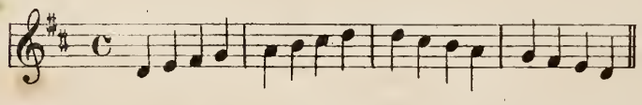
Pour baisser une note d'un demi-ton, on se sert du signe suivant ♭ appelé bémol.

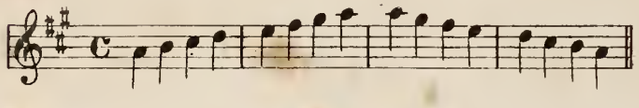
Le même rapport existe entre la gamme de *Fa* et la gamme de *Si*♭, entre *Si*♭ et *Mi*♭, *Mi*♭ et *La*♭, *La*♭ et *Ré*♭, *Ré*♭ et *Sol*♭, *Sol*♭ et *Ut*♭, en ajoutant à chaque nouvelle gamme un bémol ainsi qu'il suit.

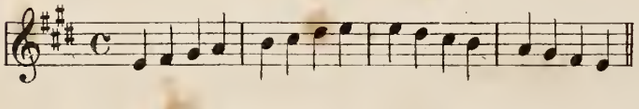
NOTA. Les dièses et les bémols appartenant à chaque tonalité se placent à la clef sur les notes qu'ils altèrent

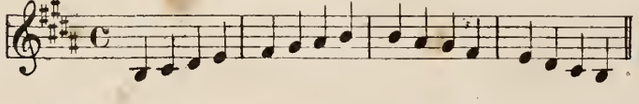
En *Ut* 

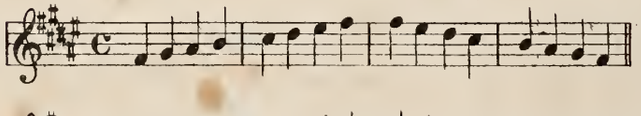
En *Sol* 

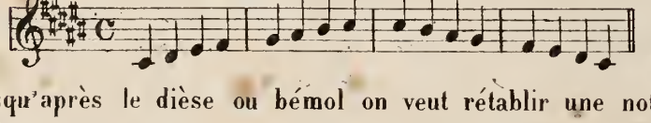
En *Ré* 

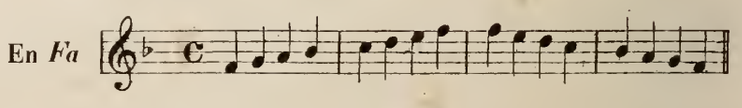
En *La* 

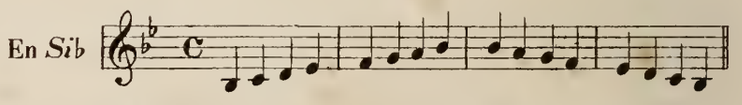
En *Mi* 

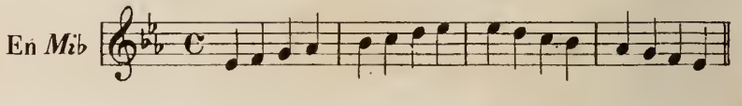
En *Si* 

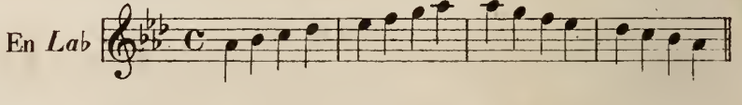
En *Fa*♯ 

En *Ut*♯ 

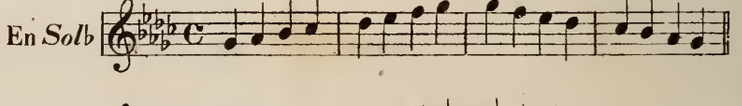
En *Fa* 

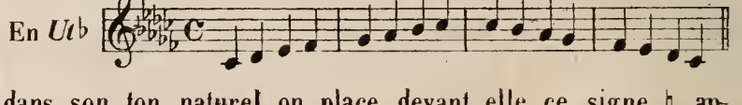
En *Si*♭ 

En *Mi*♭ 

En *La*♭ 

En *Ré*♭

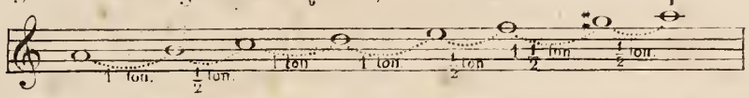
En *Sol*♭ 

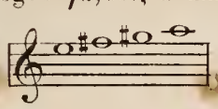
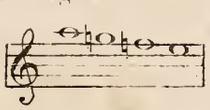
En *Ut*♭ 

Lorsqu'après le dièse ou bémol on veut rétablir une note dans son ton naturel on place devant elle ce signe ♮ appelé bécarre.

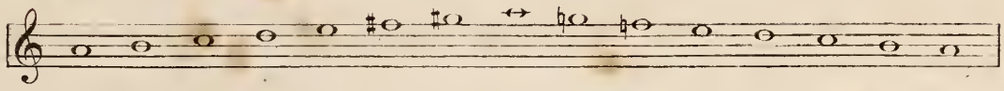
DU MODE MINEUR.

La gamme mineure n'a pas la régularité de la gamme majeure, elle diffère de celle-ci par la tierce et la sixte qui sont baissées d'un demi-ton. EXEMPLE.



Telle est la véritable gamme mineure; cependant la difficulté de franchir l'espace d'un ton et demi qui se trouve entre le 6e et le 7e dégré *fa, sol*, a mis en usage les modifications suivantes: en montant on a rapproché le 6e degré du 7e EXEMPLE.  en descendant au contraire c'est le 7e dégre que l'on a rapproché du 6e. EXEMPLE. 

GAMME COMPLÈTE.

EXEMPLE. 

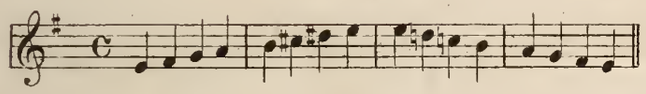
C'est ainsi que la gamme mineure est employée le plus généralement.

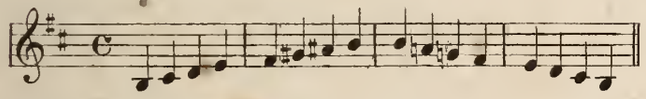
Le dièse qui affecte le *sol*, septième note de la gamme que l'on appelle note sensible, ne se met point à la clef parcequ'étant retranché souvent on le considère comme accidentel.

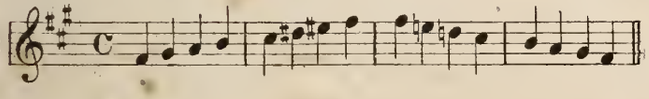
Cette gamme n'ayant point d'accident à la clef est naturellement celle qui se rapproche le plus de la gamme primitive d'*Ut* à laquelle elle est relative.

Le même rapport existe pour tous les tons, c'est à dire que chaque ton majeur a un ton mineur qui lui est relatif, qui prend la même clef et qui se trouve une tierce au-dessous. Ainsi lorsqu'il n'y a pas de signe à la clef on est en *Ut* majeur ou en *La* mineur; lorsqu'il y a un dièse à la clef on est en *Sol* majeur ou en *Mi* mineur etc.

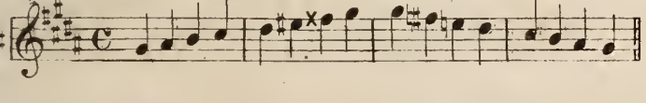
En *La*

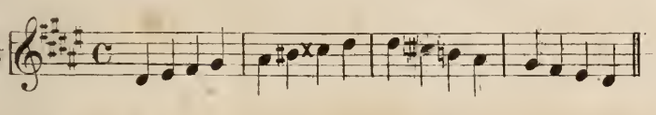
En *Mi* 

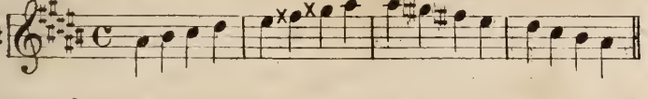
En *Si* 

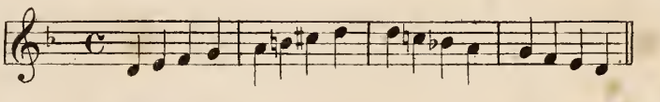
En *Fa*♯ 

En *Ut*♯

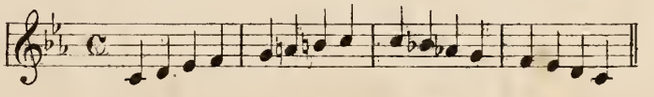
En *Sol*♯ 

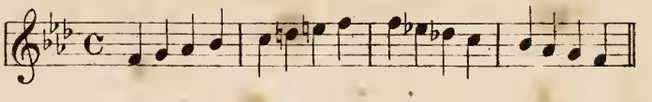
En *Ré*♯ 

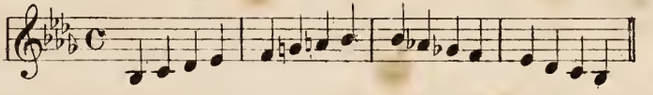
En *La*♯ 

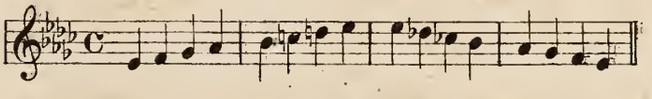
En *Ré* 

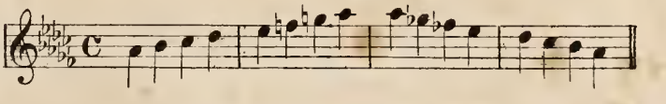
En *Sol*

En *Ut* 

En *Fa* 

En *Si*♭ 

En *Mi*♭ 

En *La*♭ 

Lorsque l'on veut monter la note d'un ton on place devant elle le signe suivant 𝄪 appelé double-dièse (ou celui-ci ♯). Lorsque l'on veut descendre la note d'un ton, on place devant elle le signe suivant 𝄫 appelé double-bémol; après le double-dièse pour rétablir la note dans son ton naturel, on se sert simultanément d'un bécarre et d'un dièse (♮♯) et après le double-bémol on se sert d'un bécarre et d'un bémol (♮♭).

DU MOUVEMENT.

Les divers mouvements de la musique s'indiquent par des mots italiens dont voici les plus usités.

Largo très lent, *Larghetto* assez lent, *Adagio* lentement, *Andantino* sans trop de lenteur, *Andante* moins lent qu'andantino, *Moderato* modéré, *Allegretto* assez gai, *Allegro* animé, *Vivace* avec vivacité, *Presto* très vite, *Prestissimo* impétueux.

DE LA MESURE.

Il y a deux espèces de mesures.

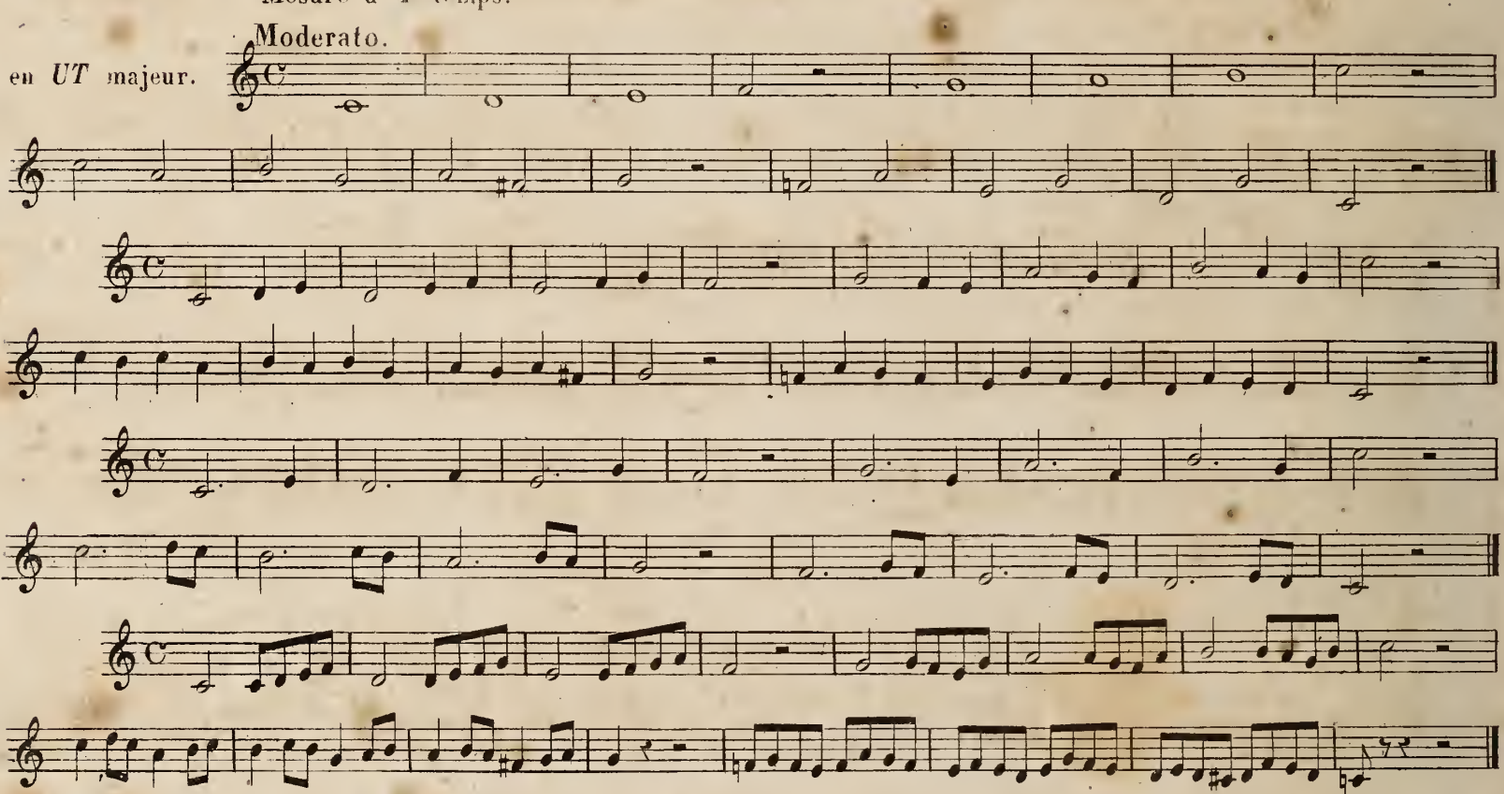
La mesure binaire c'est à dire celle qui est divisible par deux et la mesure ternaire qui est divisible par trois.

MESURES BINAIRES.

Mesure à 4 temps.

Moderato.

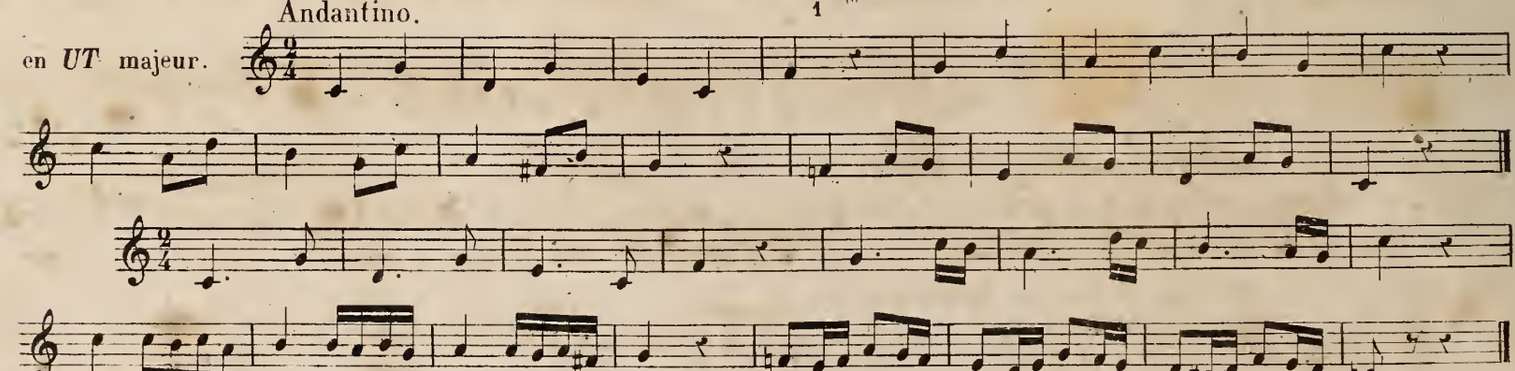
en *UT* majeur.



Mesure en deux quatre. Cette mesure s'indique au commencement du morceau par la fraction $\frac{2}{4}$ qui veut dire *deux quarts* de la mesure en 4 temps elle se bat de la manière suivante

Andantino.

en *UT* majeur.

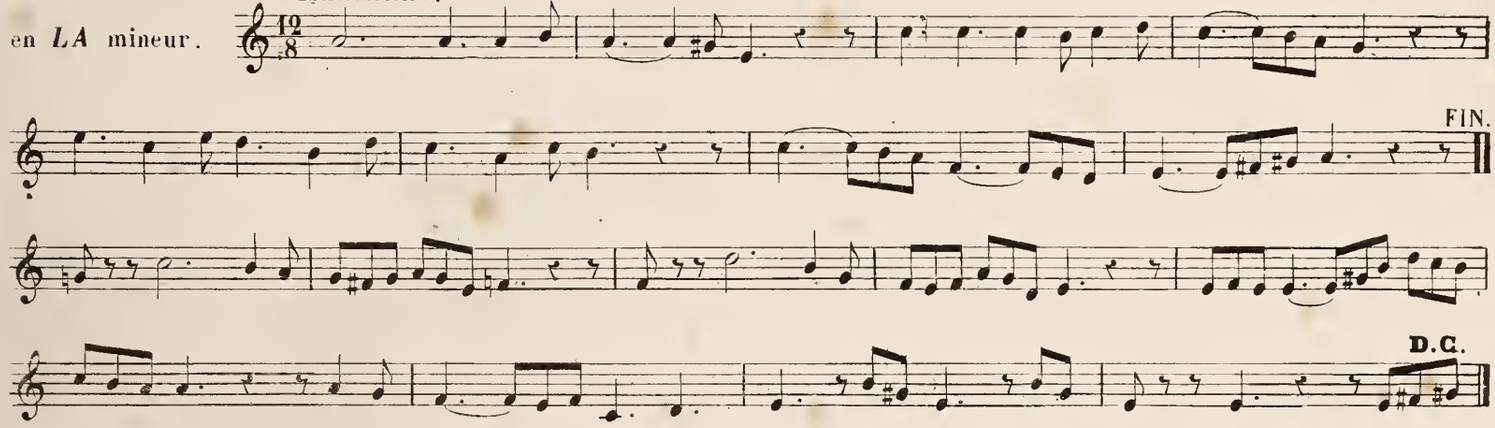


Autre mesure binaire avec une note pointée à chaque temps s'indiquant par la fraction $\frac{12}{8}$ qui veut dire *douze huitième* de la mesure en 4 temps ou *douze croches.*

Lorsque 2 mêmes notes sont unies par cette liaison: ⁀ elles n'en forment qu'une et ne se nomment qu'une fois.

Andantino.

en *LA* mineur.



Mesure à 2 temps, à temps ternaires, appelée *six-huit* qui veut dire *six croches.*

Allegretto.

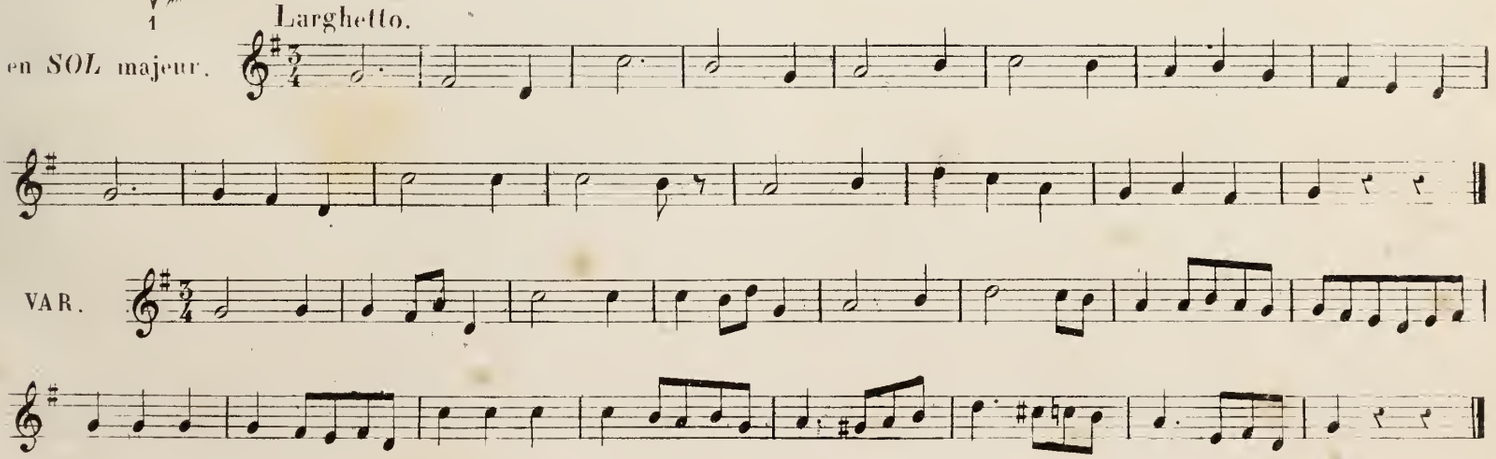
en *UT* majeur.

MESURES TERNAIRES.

Mesures ternaires, à 3 temps appelée *trois-quatre* qui veut dire *trois noires.* Cette mesure se bat de la manière suivante

Larghetto.

en *SOL* majeur.



Mesure à 3 temps appelée *trois-huit* qui veut dire *trois croches.*

Allegretto.

en *RÉ* majeur.

Mesure à 3 temps, à temps ternaires, appelée *neuf-huit* ou *neuf croches.*

en *SI* ♭ majeur.

DES TRIOLETS ET DES SEXTELETS.

Souvent dans les mesures à temps binaires on emploie accidentellement des temps ternaires, et dans ce cas on pose le chiffre 3 sur les trois notes qui remplissent ces temps ou le chiffre 6 si le temps est rempli par six notes. Les croches ainsi marquées s'appellent triolets pour trois et sextelets pour six.

EXEMPLES.

MI ♭ majeur. Moderato.

UT mineur. Allegretto.

MI ♭ majeur. Adagio.

NOTA. Il existe d'autres mesures moins en usage que l'on apprendra aisément dans la suite et que nous nous dispensons de donner ici pour ne pas trop charger la mémoire de l'élève.

DES TEMPS.

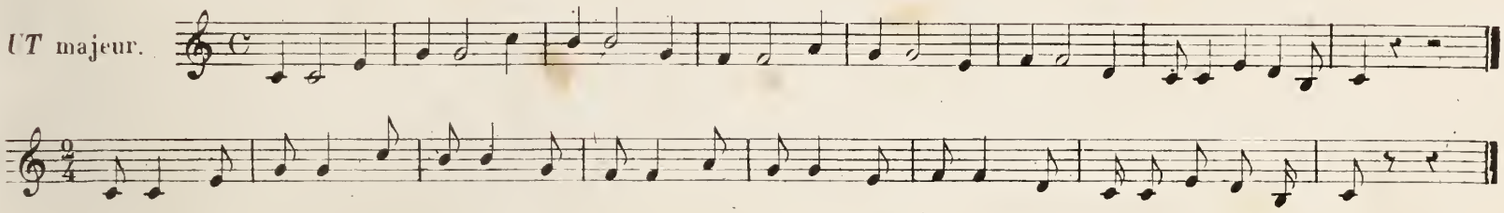
Il y a deux espèces de temps: le temps fort et le temps faible. Dans les mesures binaires, le temps fort est celui qui commence la mesure et se frappe alternativement avec le temps faible.

Dans les mesures ternaires le premier est fort, les deux autres sont faibles.

DE LA SYNCOPE.

Une note qui se trouve coupée au milieu par un temps fort s'appelle syncope.

UT majeur.



Pour écrire une syncope qui finit une mesure et en commence une autre, on emploie le signe suivant ⁀ appelé liaison; ces deux mêmes notes ainsi réunies n'en forment qu'une seule et ne se nomment qu'une fois.

FA majeur.

RÉ majeur.

DE LA NOTE POINTÉE.

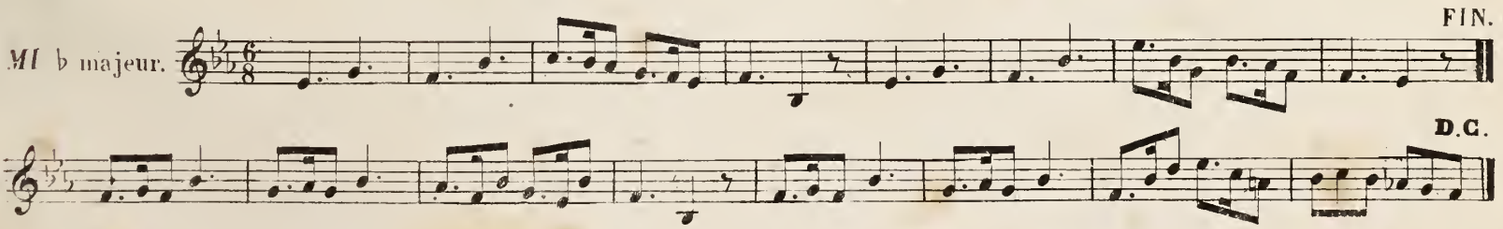
UT majeur.

UT majeur.

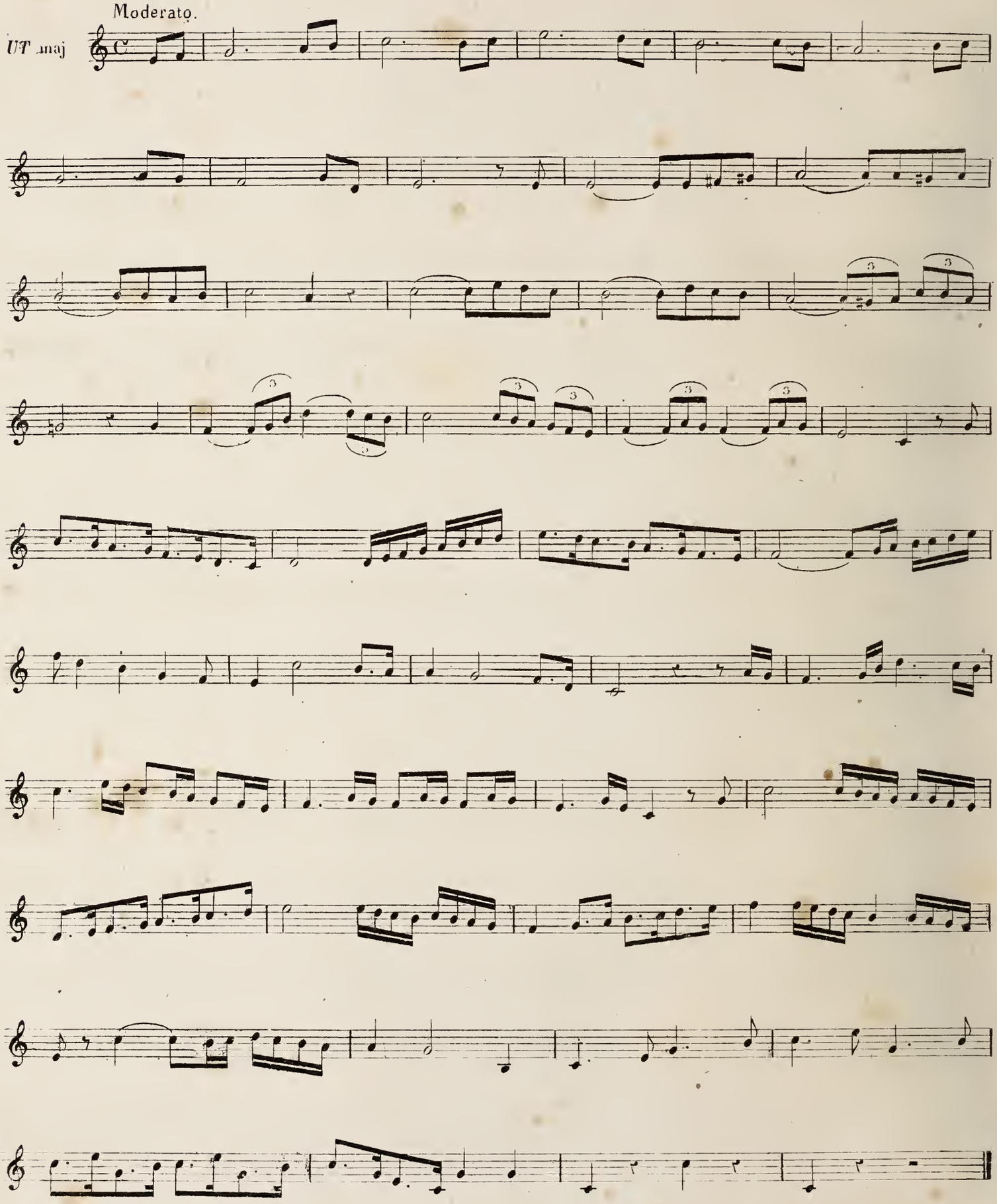
MI ♭ majeur.

FIN.

D.C.



RÉSUMÉ DES ÉLÉMENTS QUI PRÉCÉDENT.



OBSERVATIONS RELATIVES À LA PREMIÈRE PARTIE.

La marche adoptée par nous dans l'enseignement de cette partie de notre méthode a eu pour but de ne point négliger un seul des éléments essentiels qui constituent le mécanisme du Violon. Nous présentons un à un ces éléments et en *petites doses* mélodiques, de manière à en déguiser la sécheresse et à les rendre accessibles aux élèves.

Les éléments principaux du Violon sont: les differentes tonalités, les diverses positions, les coups d'archet, les doubles cordes etc....

Nous n'avons pas voulu nous appesantir sur une seule de ces difficultés primordiales, au détriment des autres. Nous nous sommes appliqués, au contraire, à les faire marcher de front, en n'en prenant que la substance indispensable à la pratique de l'enseignement. Ainsi nous n'avons pas dépassé les tons marqués de 4 dièses ou 4 bémols, afin que l'élève ait toujours les cordes à vides, comme point de comparaison nécessaire pour conserver la justesse d'intonation. Il nous a paru utile de nous arrêter à la 5^{me} position, ayant considéré ce travail suffisant pour cette première partie élémentaire.

Afin que le maniement de l'archet ne soit pas en retard, ou négligé par un travail uniforme, nous avons jugé convenable de varier le caractère de la gamme, sans augmenter pour cela la difficulté des doigts; ce qui n'empêchera pas l'élève d'exécuter toutes les gammes en *rondes*, lorsque le maître le jugera à propos.

L'élève retirera de cette façon de procéder l'avantage d'exercer son archet à tous les rhythmes; et ce travail se classera insensiblement dans son jeu, et, pour ainsi dire, sans effort. Nous avons suivi la même marche pour l'enseignement des coups d'archet détachés; nous ne présentons à l'élève que ce qui est absolument nécessaire d'être appris, ainsi qu'on pourra en juger lorsqu'on travaillera nos exercices.

Pour dernière observation: nous recommanderons de ne point travailler nos études avec trop de vitesse; la lenteur donne la précision et la facilité. Il faut donc, à cet effet, se munir d'un métronome et suivre la rigueur des mouvements, que nous avons indiqués en doubles numéros; d'abord, celui qui convient au premier travail; et qui conduit, ensuite, avec gradation, au mouvement réel du morceau.

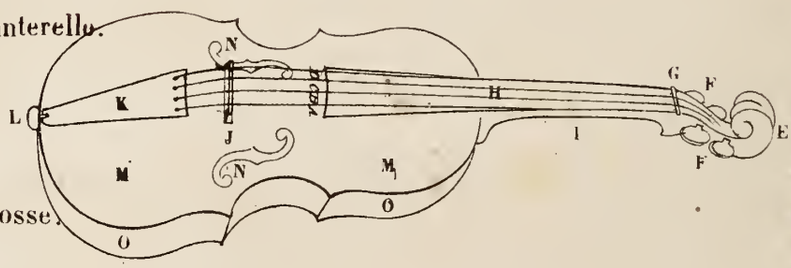
Ce qui manque généralement au jeu des jeunes violonistes, c'est la demi-teinte. Pour obvier à ce défaut, nous nous sommes attachés à donner une grande variété au caractère des mélodies qui résument les éléments de notre méthode. Elles sont tour à tour d'une expression douce et énergique, afin d'accoutumer l'élève à cette élasticité de jeu, si difficile à acquérir lorsqu'on ne s'est habitué qu'à joner fort dès ses premières études. Cette manière de procéder gâte chez l'élève la sensibilité de l'ouïe; une force lourde et mal entendue domine son jeu au détriment de la grâce, qui seule sait charmer et fixer l'attention du public.

SIGNIFICATION DES SIGNES ET DES MOTS EMPLOYÉS DANS LA 1.ère PARTIE.

⊔	Tirer l'archet.
∧	Pousser l'archet.
p *Piano, Dolce*	Doux.
pp *Pianissimo* ou *Dolcissimo*	Très doux.
f ou *Forte*	Fort.
ff ou *Fortissimo*	Très fort.
mf ou *Mezzo forte*	A moitié fort.
Crescendo ou *Cresc.*	En augmentant la force du son.
Diminuendo ou *Dim.*	En diminuant le son.
·····	Martelé ou détaché court.
,,,,,,	Grand détaché du milieu de l'archet.
Pizzicato ou *Pizz:*	Pincer la corde avec le doigt.
tr	Trille ou Cadence.
D. C. Da Capo	Reprendre depuis le commencement.
Liaison	Faire du même coup d'archet les notes placées sous ce signe.

PARTIES DU VIOLON.

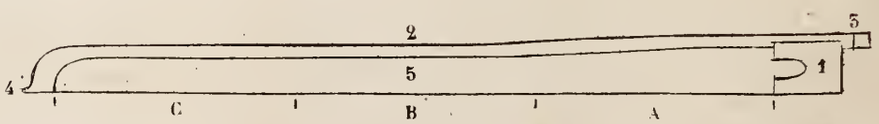
A Mi 1.re Corde ou chanterelle.
B La 2.e Corde.
C Ré 3.e Corde.
D Sol 4.e Corde.
E La Volute ou la Crosse.
F Les Chevilles.
G Le Sillet.



H La touche.
I Le manche.
J Le chevalet.
K Le tire cordes ou la queue.
L Le bouton.
M La table.
N Les ouies ou les *f*
O Les éclisses.

PARTIES DE L'ARCHET.

1 La hausse.
2 La baguette.
3 La visse
4 La tête de l'archet.
5 Le crin.



DIVISIONS DE L'ARCHET.

A Le talon 1.er tiers.
B Le milieu 2.e tiers.
C La pointe 3.e tiers.

PRÉLIMINAIRES SUR LA POSE.

Dans les arts, comme dans les métiers, le travail le plus important, celui ou l'élève doit apporter le plus de soins est sans contredit le début. Il est bien difficile, sinon impossible, à l'élève devenu maître, de se défaire complètement des mauvaises habitudes qu'il a contractées dans les premiers pas de sa carrière. Lorsqu'on commence l'étude du Violon, on doit surtout observer avec une attention soutenue, les premières indications sur la pose du corps, le mouvement de l'archet et celui des doigts.

La pose étant intelligemment établie sous la direction du professeur, l'élève s'attachera à conserver la plus grande élasticité dans les mouvements du bras droit et de la main gauche, en même temps que la plus rigoureuse immobilité du corps et de la tête.

Pendant les premières leçons, l'élève doit se reposer fréquemment; d'abord, pour s'habituer à reprendre avec facilité la pose méthodique; ensuite, pour éviter les impatiences nerveuses et l'engourdissement qui sont inhérents à une immobilité longtemps soutenue.

On comprendra que la sévérité de ces principes ne s'applique qu'à l'étude du mécanisme seulement; elle n'a rien d'absolu, ni de systématique pour l'élève devenu maître. Si telle était notre pensée, on pourrait nous objecter avec raison:
«Qu'un soliste ne saurait conserver l'immobilité froide d'une statue; que le maintien, qui «convient à un début ferme et résolu, ne peut être conservé dans un chant tendre et «passionné; et que, dès lors, l'artiste doit modifier son attitude, pour suivre insensi«blement les nuances du morceau qu'il exécute; qu'il doit avoir l'air pénétré, convaincu, «du sujet qu'il traite; et qu'il faut, enfin, que son âme semble s'exhaler dans les sons «de l'instrument qu'il touche, pour convaincre et charmer son auditoire.»

Nous savons tout cela; mais nous savons aussi que ce n'est qu'une longue expérience et un sentiment exquis de la grâce et du beau qui puisse comprendre ces nuances infinies, sans que l'artiste s'écarte du naturel. Ce je ne sais quoi, qu'on appelle la manière, ne doit point préoccuper l'élève; lorsqu'il sera pénétré du sentiment vrai, tous les secrets de l'art, ceux de plaire aux yeux comme à l'intelligence, se manifesteront à lui sans qu'il lui en coûte ni souci, ni travail.

Or, l'artiste, quelque soit sa force, doit, sans cesse, revenir à l'immobilité, à la rigidité du principe dans ses études intimes, comme le seul moyen de se garantir contre l'exagération des mouvements qui provient toujours de l'imperfection du mécanisme, ou du désir immodéré de produire de l'effet, au préjudice du bon goût et de la vérité:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

ATTITUDE.

1° Elever le pupître de façon à ce que sa partie supérieure soit presqu'à la hauteur de l'œil. (Voir fig. 1)

2° Se placer vis-à-vis la page gauche de la musique.

3° Le pied gauche presque d'équerre avec le pupître et légèrement tourné en dehors.

4° Le pied droit un peu plus avancé et dirigé vers l'angle droit du pupître, les talons éloignés l'un de l'autre de dix à douze centimètres. (Voir fig. 9)

5° Le corps droit et appuyé d'aplomb sur la jambe gauche en évitant toutefois d'avancer la hanche.

DE LA TENUE DU VIOLON.

1° Le Violon placé sur la clavicule gauche, appuyé contre le cou, et soutenu par le col de l'habit et du gilet qui le font incliner naturellement vers la droite.

Les enfants qui par leurs vêtements légers sont privés de l'appui du col peuvent le remplacer par un mouchoir ou un coussinet afin d'éviter l'habitude disgracieuse de lever l'épaule pour soutenir l'instrument

2° La pression du menton doit se partager entre le tire-corde et la table, mais sans excès; assez forte cependant pour que le Violon ne s'échappe pas par les mouvements de la main gauche.

3° Le Violon horizontalement placé et en ligne directe avec le pied gauche.

TENUE DU BRAS ET DE LA MAIN GAUCHE.

1° Le coude placé sous le milieu du Violon.

2° Soutenir le manche du Violon sans trop le serrer entre la première phalange du pouce et la troisième de l'index, maintenir cette position, afin que le manche ne puisse tomber sur la partie charnue du pouce qui touche la paume de la main. (Voir fig. 7)

3° Dans la première position le pouce doit correspondre entre le *La naturel* et le *Si♭* de la 4e corde.

4° Le poignet dans une position souple et naturelle et à peu près en ligne droite avec l'avant-bras; éviter de le reculer dans les extensions du petit doigt. (Voir fig. 6)

DE LA TENUE DE L'ARCHET.

1° L'archet tenu par tous les doigts contre la hausse.

2° La baguette soutenue transversalement depuis la jointure de la première et seconde phalanges de l'index jusqu'à l'extrêmité du petit doigt.

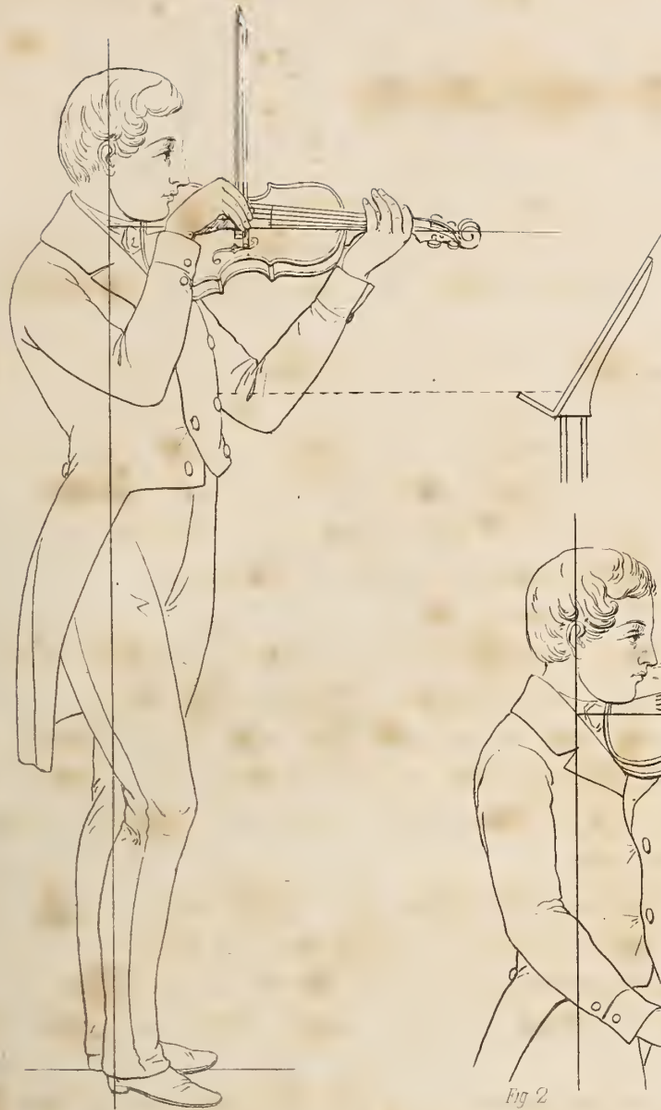
3° Le pouce correspondant entre le majeur et l'annulaire ni plié ni trop tendu, mais placé sur le côté de manière à ce que la baguette touche l'ongle vers son milieu. Les doigs ni serrés, ni tendus, ni écartés. (Voir fig. 5)

4° Le poignet, pour lui conserver sa souplesse, doit être en ligne droite avec l'avant-bras, de façon à dominer sans cesse la baguette.

5° Lorsque l'archet est à la pointe, le coude à la hauteur du poignet mais jamais plus élevé que lui. (Voir fig. 8)

6° L'archet tout-à-fait perpendiculaire à la corde et la baguette légèrement inclinée vers la touche. Dans les passages de force ou dans les coups d'archet rebondissants, avoir soin de redresser la baguette pour éviter qu'elle ne touche la corde

7° En poussant l'archet vers la hausse tourner graduellement le poignet jusqu'à ce qu'il arrive à la hauteur de la bouche. (Voir fig. 1)



Attitude vue de profil.

Fig 2
Position du bras droit
l'archet étant à la pointe

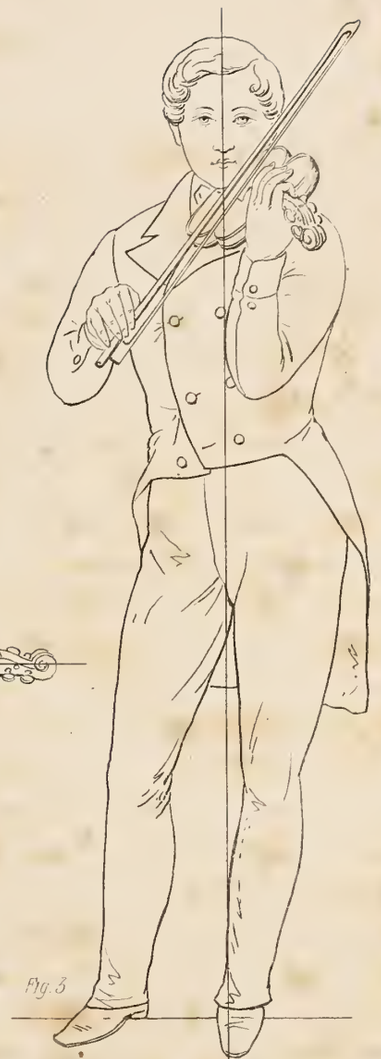


Fig 3
Attitude vue de face.

Fig 5
Manière de tenir l'archet.

Position vicieuse de la main

Position forcée du poignet.

Fig 8
Position vicieuse du bras droit

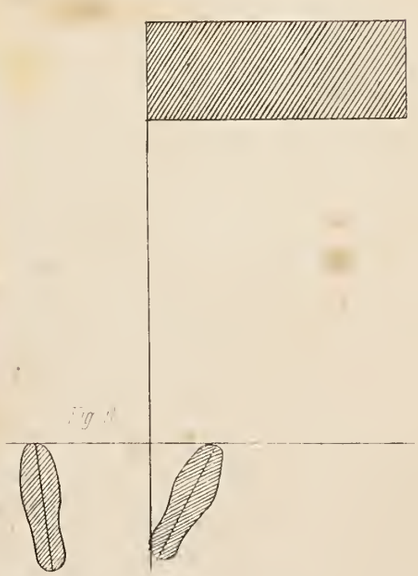


Fig 9
Plan de la position des pieds par rapport au pupitre

Imp Bertauts, r Cadet, 11

NOUVELLE MENTONNIÈRE.

Une chose qui nous a toujours beaucoup préoccupé, c'est la *tenue* du *Violon* entre le menton et la clavicule.

Nous avons remarqué, comme tout violoniste a pu le faire, que cette sorte d'étau que le menton et l'épaule sont obligés de former, pour retenir le violon lorsque la main gauche passe d'une position à une autre occasionnait pour l'instrument des dommages irréparables.

Ainsi qu'on peut le voir sur tout violon qui a été beaucoup jouée, le frottement du menton enlève une partie de son vernis, en use le bois en l'imprégnant de cette moiteur naturelle à la peau, augmentée encore par l'action du jeu.

Un inconvénient plus grand encore, c'est que cette pression que l'artiste est obligé de faire et qu'il augmente encore dans la crainte de voir son violon s'échapper du col, forme une sourdine qui enlève une partie des vibrations de l'instrument.

En outre, les efforts d'épaules de l'exécutant pour maintenir son violon lui ôte toute grâce et toute facilité.

On voit même des artistes mettre leur mouchoir en guise de coussinet, afin d'assujétir l'instrument.

On a vainement cherché jusqu'à ce jour un moyen de parer à cet inconvénient.

Cependant en Allemagne, on a essayé une sorte de petit plateau sur lequel le menton s'appuyait qui, ne touchant point à la table d'harmonie, n'exerçait aucune pression sur elle; mais, soit à cause du poids de cet appareil, soit à cause de son défaut d'élégance, les artistes ne l'ont point accepté. Nous croyons aussi que son principal défaut était d'éloigner l'artiste de son violon; et tout exécutant aime à sentir son instrument, à faire pour ainsi dire corps avec lui. Cela aide à l'inspiration.

Tous les inconvénients que nous venons de signaler nous ont fait découvrir, après beaucoup d'essais, le moyen le plus simple du monde, dont nous nous félicitons chaque jour de l'efficacité.

Cet appareil consiste en une petite plaque d'ébène fixée au-dessus et au-dessous du violon. Un morceau de papier de la grandeur du bois est collé d'abord sur le violon qui reçoit ensuite l'appareil, ce qui permet de le détacher sans nuire à l'instrument. Le dessus de cet appareil étant garnie de petites ornementations peu saillantes creusées dans l'ébène, empêche sans effort l'instrument de glisser et de s'échapper du col, et par cela même donne à l'artiste une grande sécurité dans le déplacement de la main gauche.

L'*habitude* fera sans doute quelques observations sur ce que l'œil pourra trouver de disgrâcieux dans ce petit appendice. Nous avons peu de chose à dire pour détruire cette objection. Dans l'exécution, notre appareil, étant dissimulé par le menton, ne peut blesser la vue; dans le cas contraire, il est dans son étui.

Comme la routine est l'antithèse du progrès, on ne peut que gagner en s'affranchissant de cette paresseuse, et la logique veut avant tout qu'on essaie d'une réforme avant de la repousser.

EXERCICES PRÉPARATOIRES DE L'ARCHET SUR LES CORDES À VIDE.

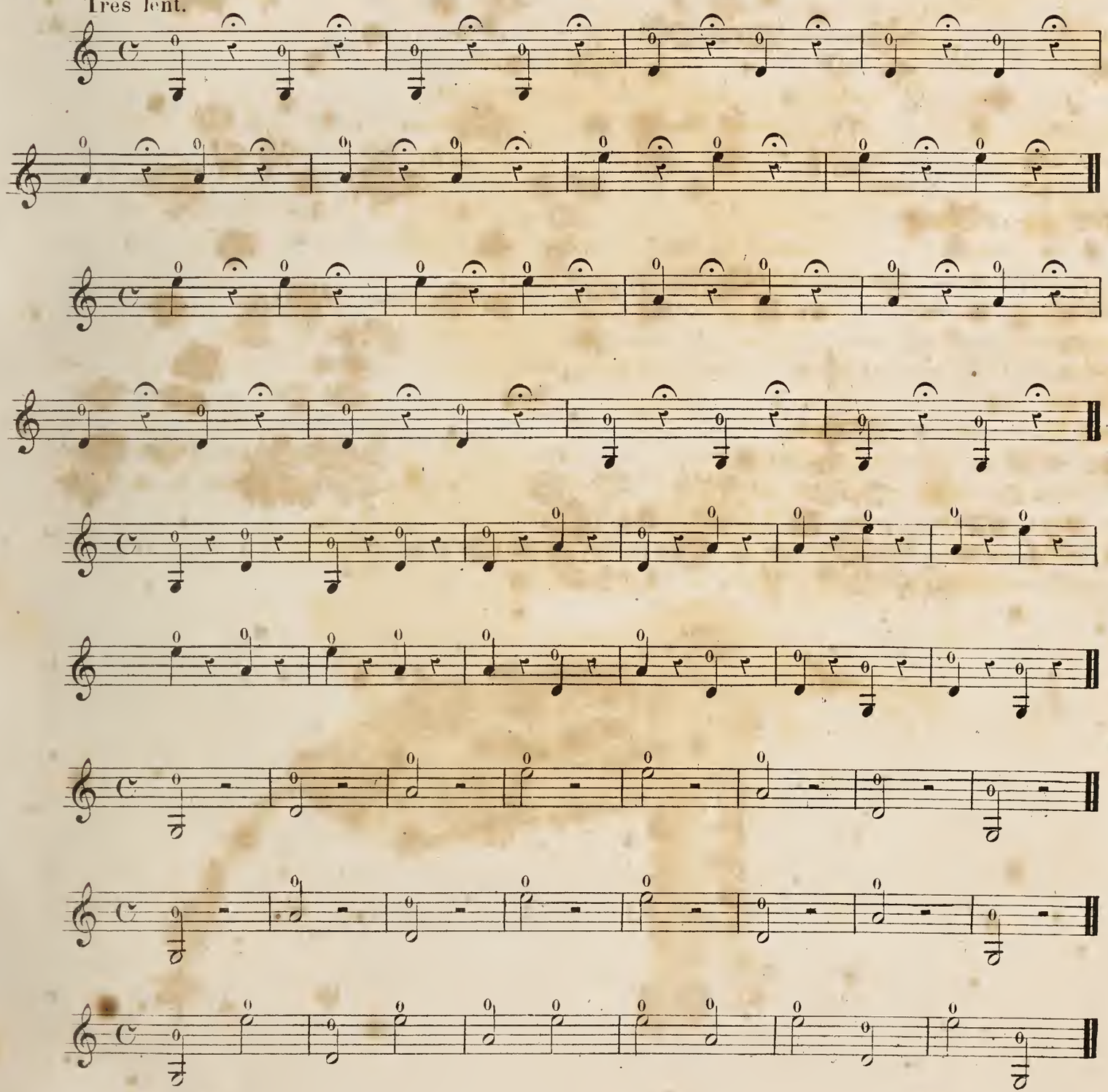
La première difficulté, dans l'emploi de l'archet, est celle de ne point écraser la corde par le poids du poignet, surtout lorsque la main se rapproche du Violon.

Pour l'éviter on maintiendra l'archet sur une faible partie du crin, et on le conduira avec une parfaite égalité de pression et de mouvement, en le tenant légèrement incliné vers la touche.

L'élève observera après chaque note, un temps d'arrêt, pendant lequel le maître rectifiera la pose du bras, du poignet, et des doigts.

1re. LEÇON.

Très lent.

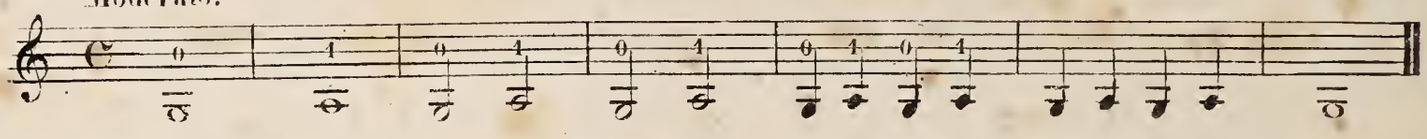


EXERCICES PREPARATOIRES DE LA MAIN GAUCHE.

Les doigts préparés à toucher la corde ne doivent en être ni trop rapprochés, ni trop éloignés; deux à trois millimètres de distance suffisent pour qu'ils tombent sur la note avec précision et souplesse.

2e LEÇON.

Moderato.

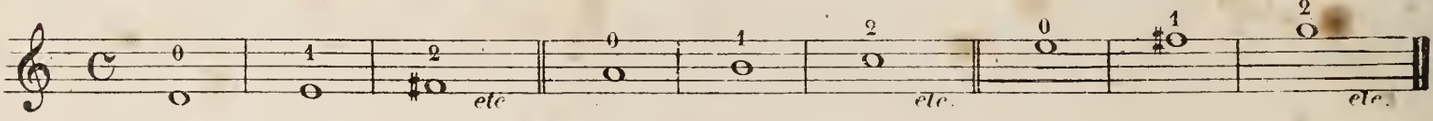


MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

MÊMES EXERCICES SUR LES TROIS AUTRES CORDES.

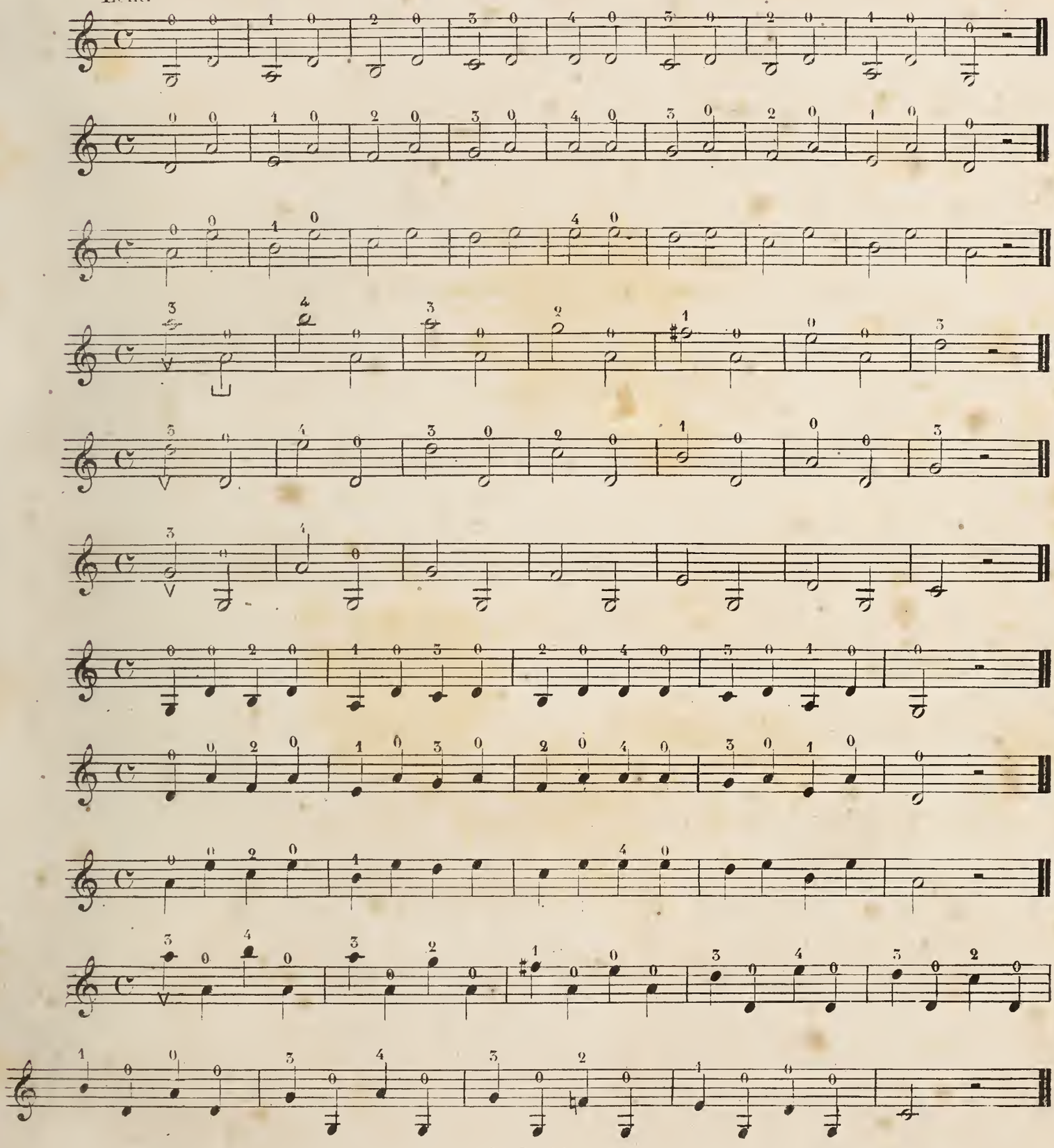


Explication des signes : { TIRER ⊔. / POUSSER ∧.

Lorsque les doigts sont posés sur la corde, ils ne doivent être ni aplatis, ni perpendiculaires, mais arrondis; de manière à ne pas toucher les cordes voisines et empêcher par là leur vibration.

3e LEÇON.

Lent.



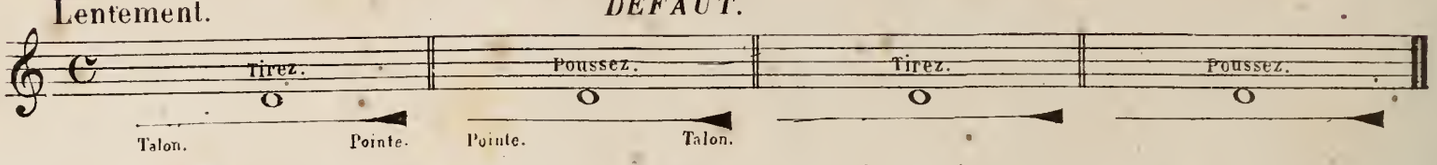
DES SONS SOUTENUS.

Avant de commencer la gamme, nous croyons devoir signaler un défaut contre lequel il importe de se tenir en garde. C'est une secousse nerveuse qui s'empare généralement de l'élève à la fin de chaque coup d'archet dans les sons soutenus, elle vient de l'impatience d'achever une note avant d'en commencer une autre.

EXEMPLE:

4e LEÇON.

DÉFAUT.

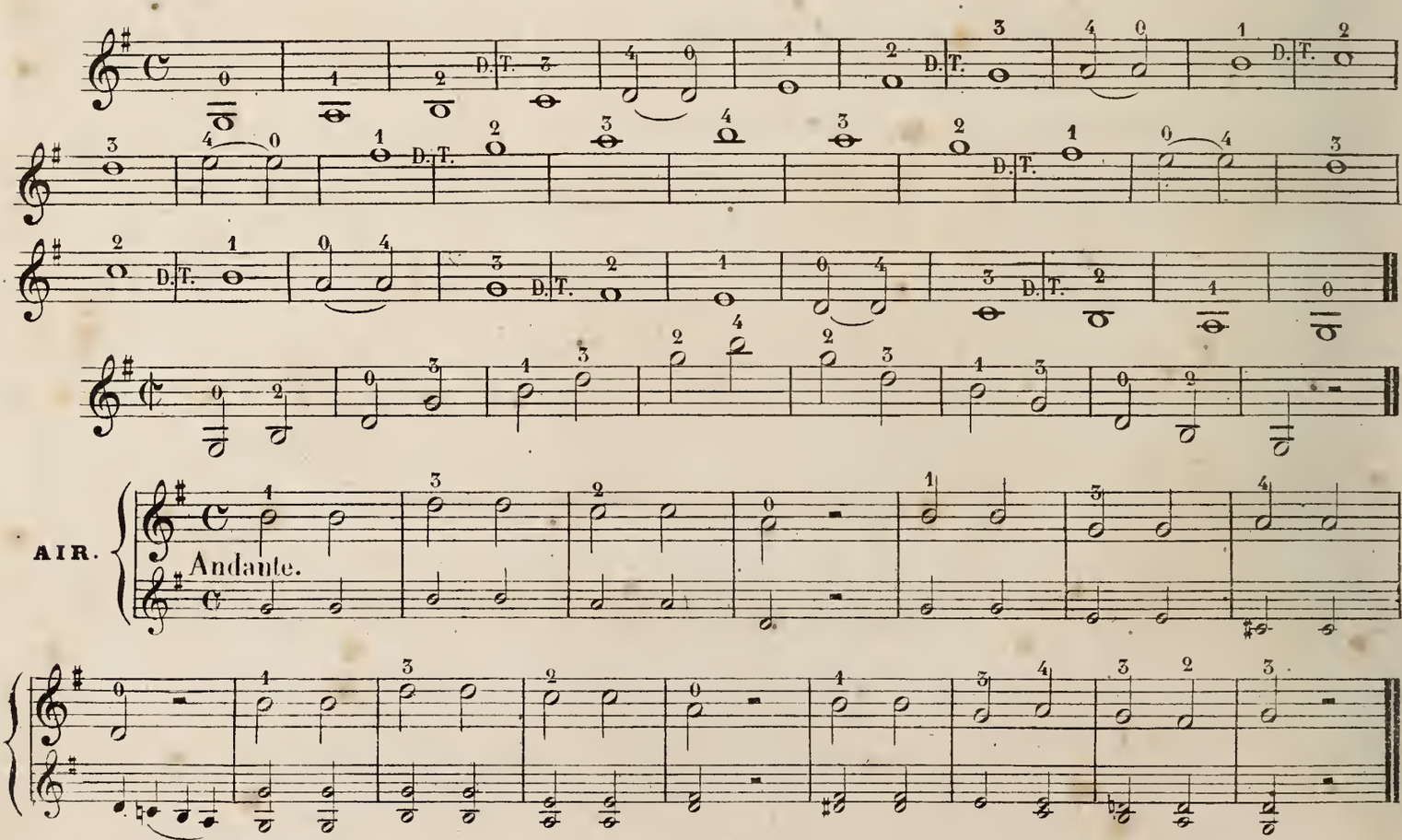


L'élève qui se sent entraîné malgré lui dans ce défaut pourra s'en garer en travaillant dans le sens inverse à cette habitude, c'est-à-dire en plaçant l'accent au commencement de la note; sans le marquer toutefois, avec trop de fermeté, pour éviter la rudesse. Il devra aussi ralentir le mouvement de l'archet à l'expiration de la note.

EXEMPLE:

MANIÈRE DE L'ÉVITER.

Pour assurer la justesse il est nécessaire de consulter les cordes à vide, nous avons indiqué dans cette intention les *Ré*, *La* et *Mi* en deux blanches l'une faite par le petit doigt et l'autre à vide qui sert à en règler l'intonation.



5e LEÇON.

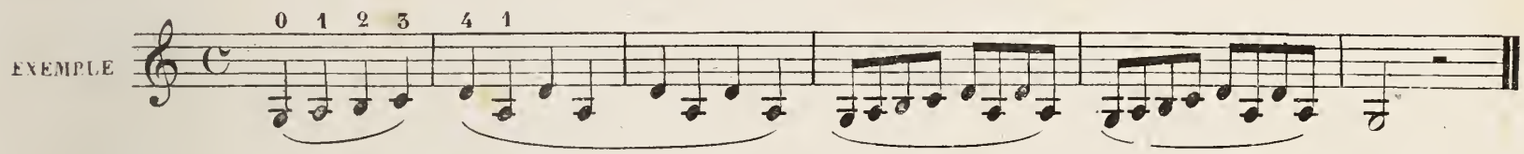
DU MOUVEMENT DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE DANS LES GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

Le mouvement des doigts de la main gauche dans les gammes ascendantes est subordonné au mouvement de ces gammes; mais lorsque celles-ci parcourent plusieurs cordes, il faut que les doigts abandonnent successivement leur position pour se préparer à tomber sur la corde suivante.

Lorsque sur la même corde, les doigts font un mouvement rétrograde, c'est-à-dire, si l'on répète en descendant les même notes qu'en montant, il faut laisser les doigts immobiles sur la corde afin d'avoir en descendant la même justesse d'intonation et de s'épargner par là des mouvements inutiles. Ces observations ne s'appliquent qu'aux passages qui demandent quelque vitesse, ainsi qu'on va en juger.

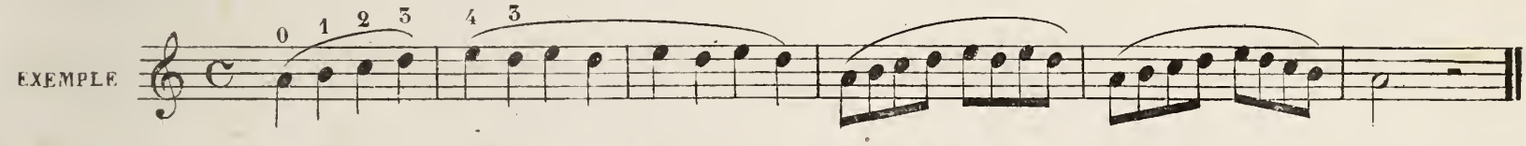
Mais si l'on observait ce principe dans les notes très prolongées, il en résulterait une dépense inutile de force et de pression, qui pourrait amener un engourdissement dans la main.

Lorsqu'après la gamme commencée *Sol*, *La*, *Si*, *Do*, *Re*, on revient au premier doigt *La*, c'est ce premier doigt qui doit rester en place.



Si c'est au second doigt que l'on revient, c'est celui-ci qui doit rester sur la corde.

Et ainsi de suite pour le troisième doigt.



GAMMES EN COUPS D'ARCHET COUPÉS.

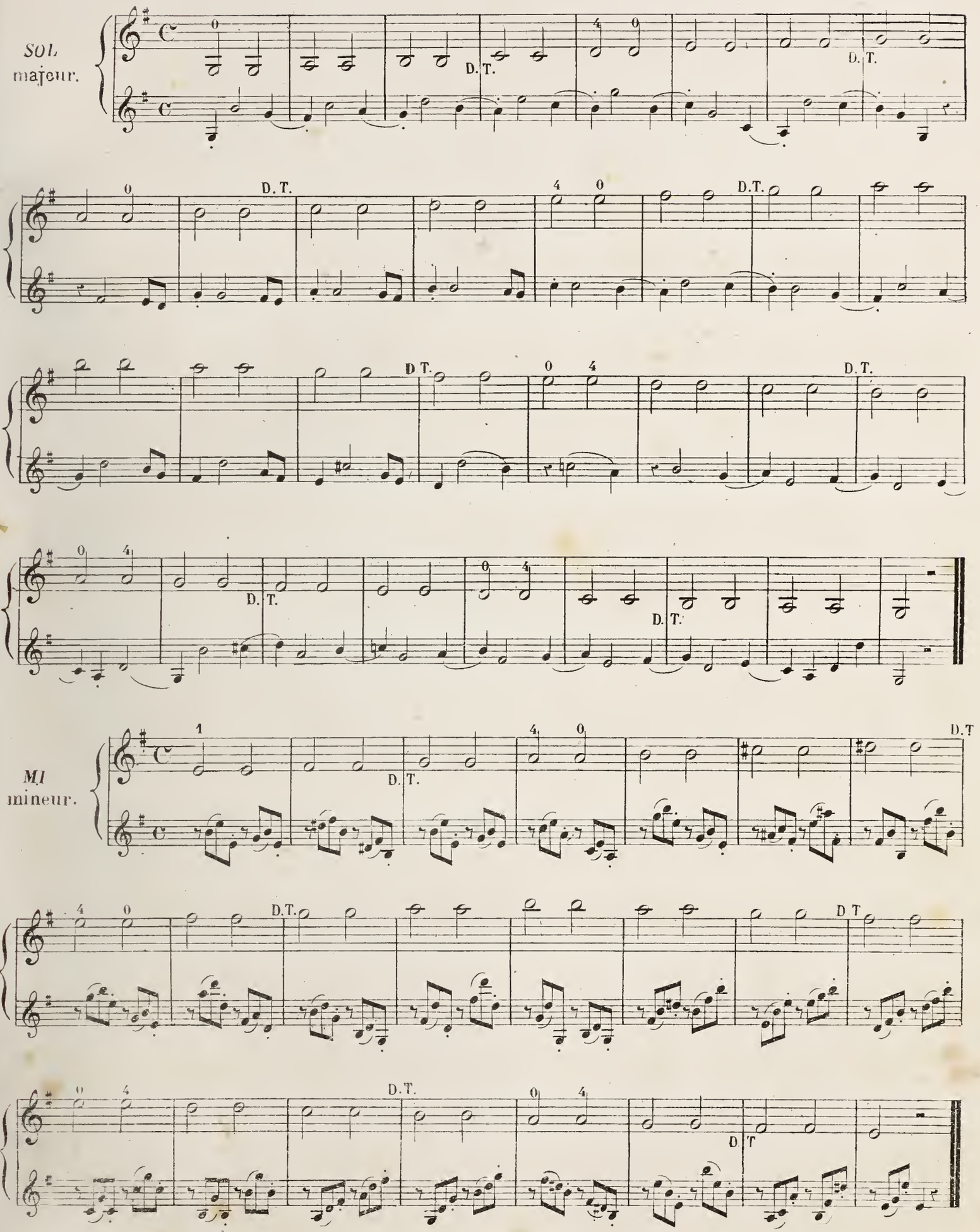
Tirer l'archet d'un bout à l'autre, avec vigueur et vivacité. Après chaque note, le laisser sans force et dans une parfaite immobilité.

PREMIERE POSITION.

Les gammes et les exercices préliminaires se travailleront lentement, en soutenant les notes pendant toute la durée de leur valeur et sans lever l'archet, à moins d'une indication contraire. La première difficulté qui se présente pour trouver la justesse, en commençant, est celle de serrer suffisamment les doigts dans les demi-tons. Pour fixer l'attention de l'élève sur ce point, nous avons indiqué cet intervalle dans les premières gammes par les deux lettres D. T.

Avant de commencer la gamme, l'élève réunira les doigts de la main gauche à deux ou trois centimètres à peu près au-dessus de la corde, sans être ni serrés ni séparés; ensuite il posera le doigt sur la tonique, en établira bien l'intonation avant de passer à la seconde note.

GAMMES À LA PREMIÈRE POSITION.


SOL
majeur.
MI
mineur.
D. T.
D T.
D.T

1re POSITION.

RÉ
Majeur.

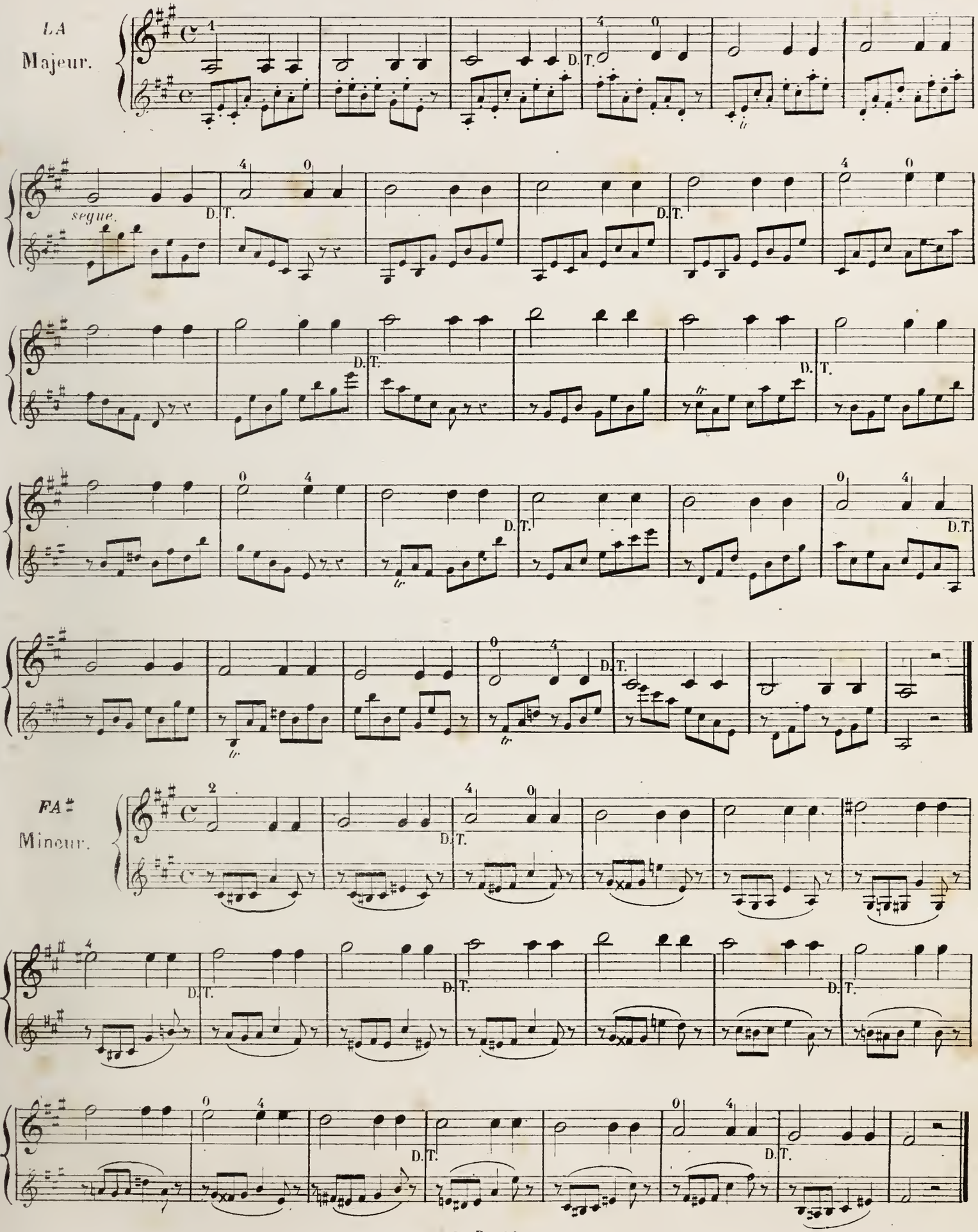
SI
Mineur.

dolce.

Employer l'archet tout entier pour la Blanche et la moitié, seulement, pour chaque Noire.

1re POSITION.

LA Majeur.

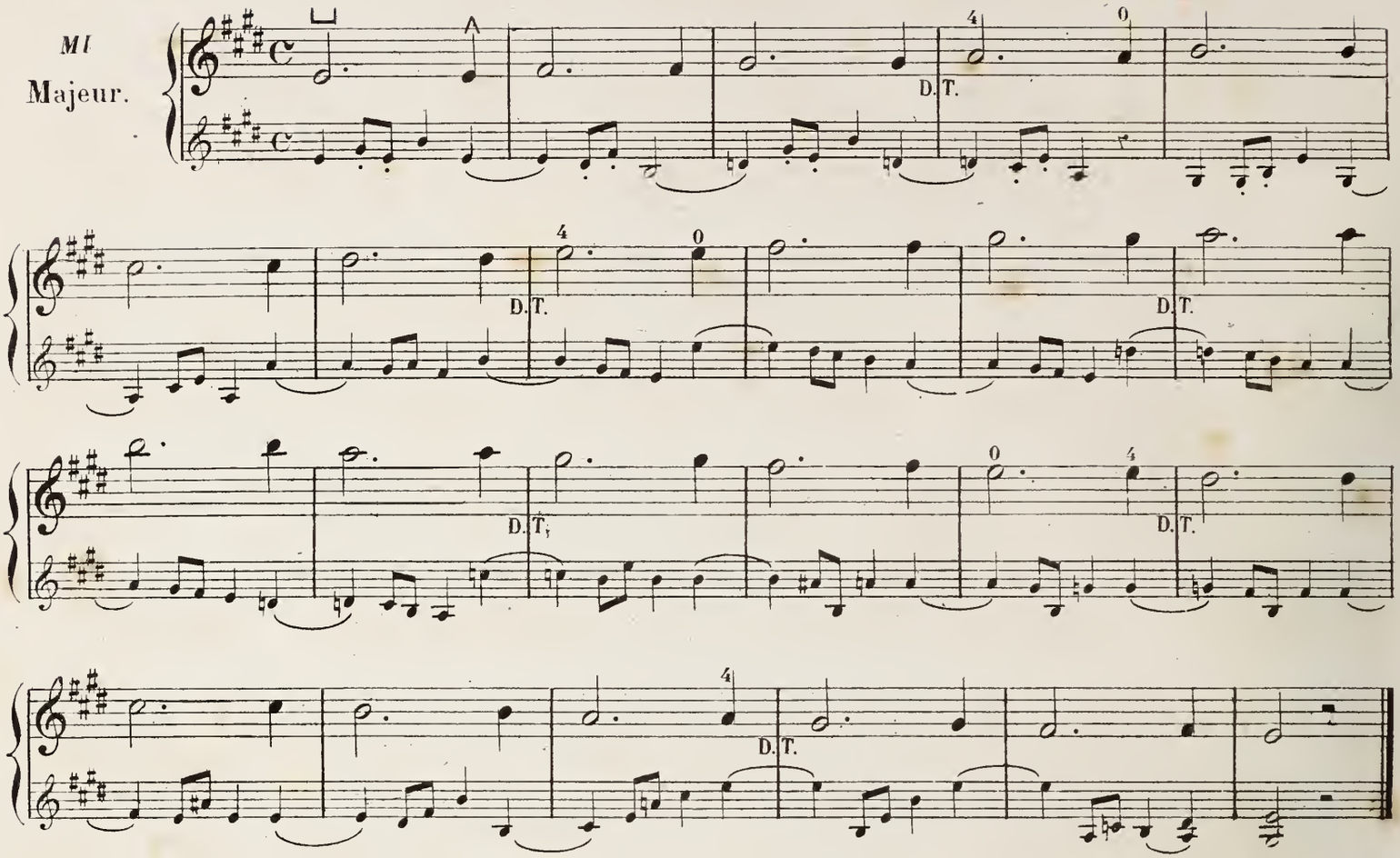


FA♯ Mineur.

1re POSITION.

Poussez tout l'archet sur la Noire.

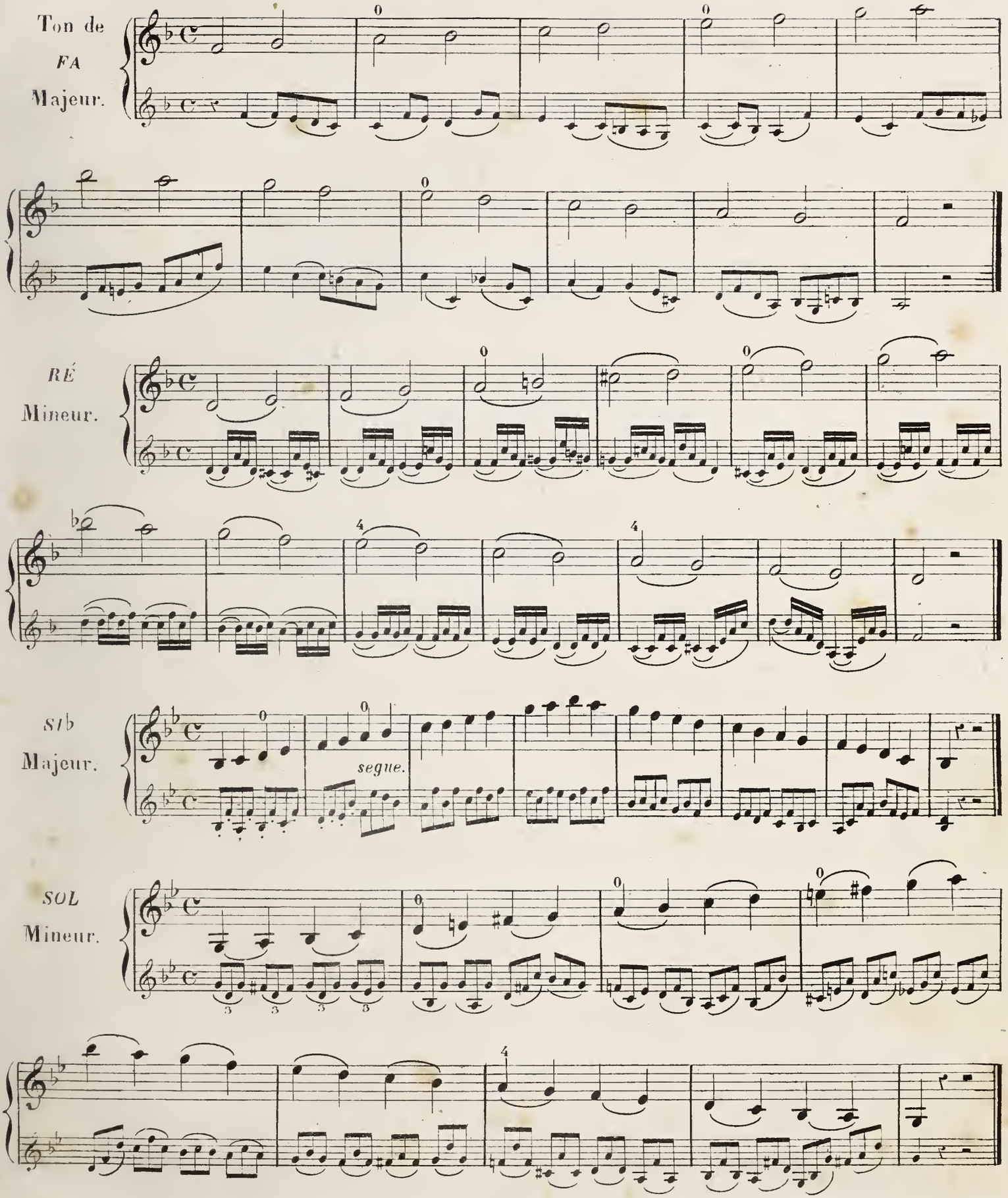
MI
Majeur.



Tirez tout l'archet sur la Noire.

UT ♯
Mineur.

MÊMES GAMMES EN BÉMOLS.



1re POSITION.

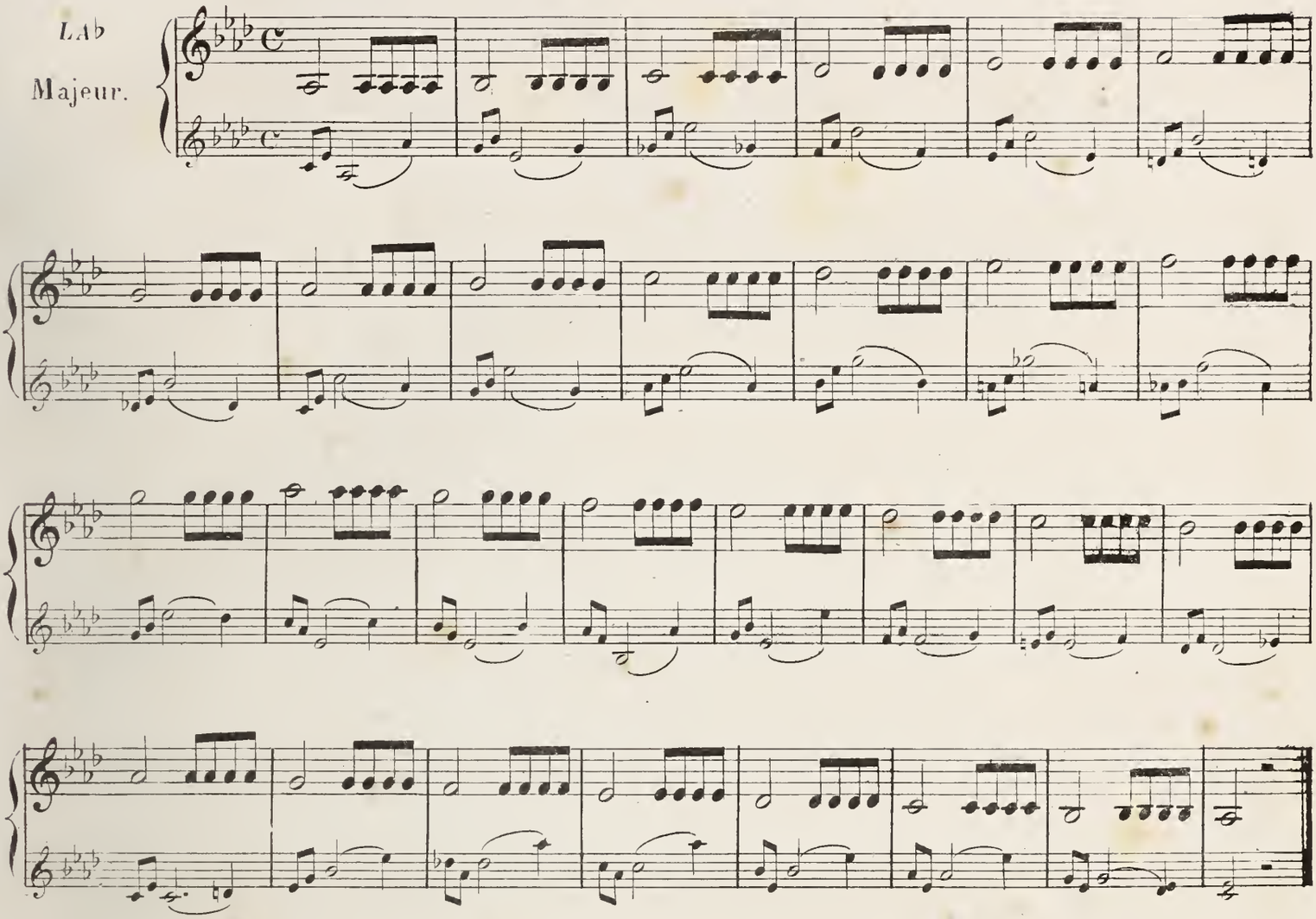
L'archet tout entier pour la Blanche pointée et un 6me à la *Pointe* et au *Talon* pour chaque croche, en observant pour ces dernières une grande égalité de son.

MIb
Majeur.

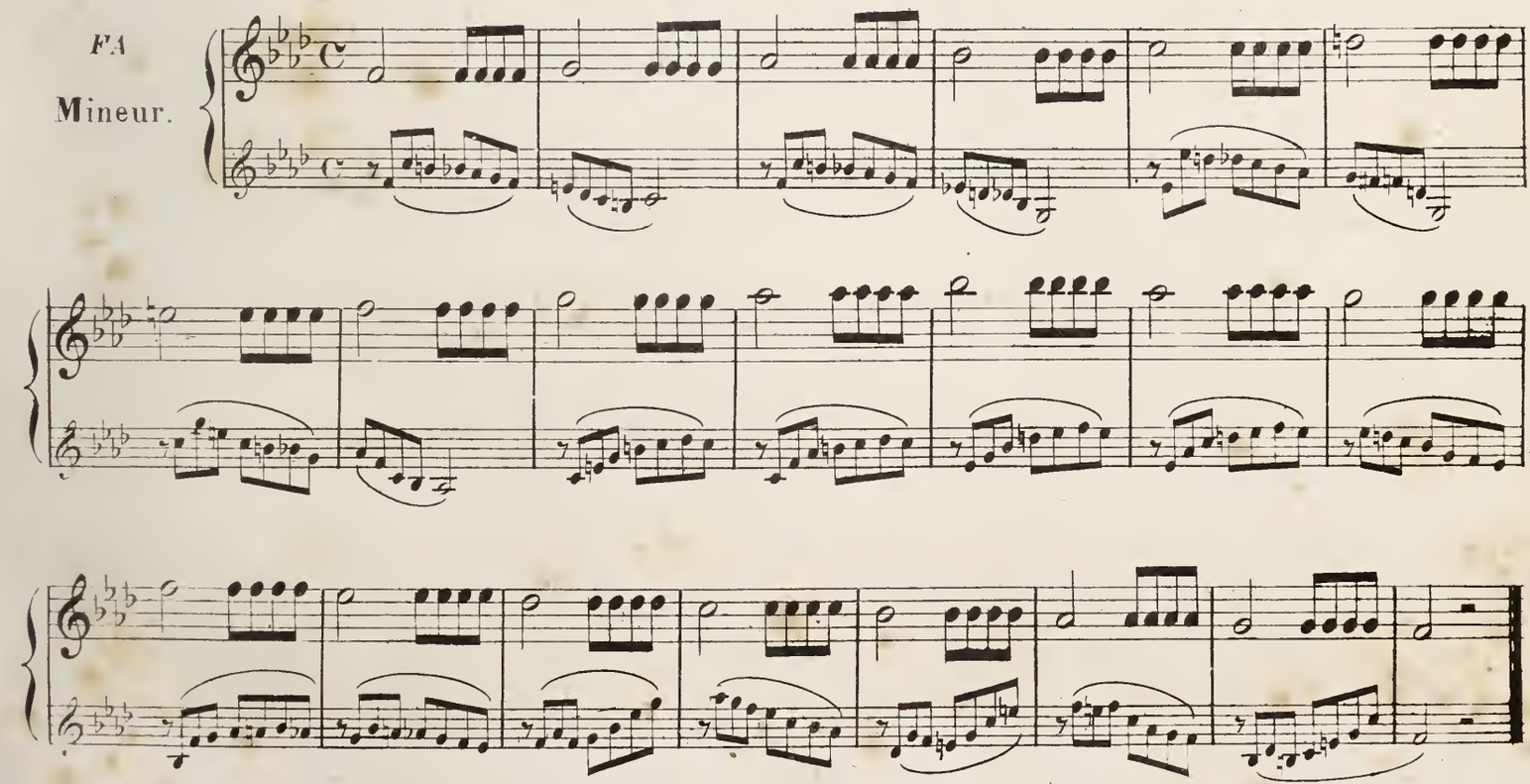
UT
Mineur.

Mêmes observations pour ces dernières Gammes que pour les deux qui précédent.

LAb
Majeur.



FA
Mineur.

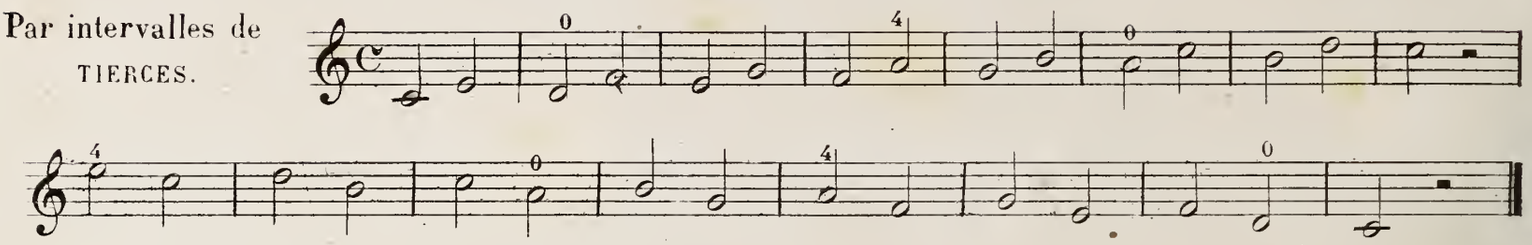


1re POSITION.

EXERCICES.

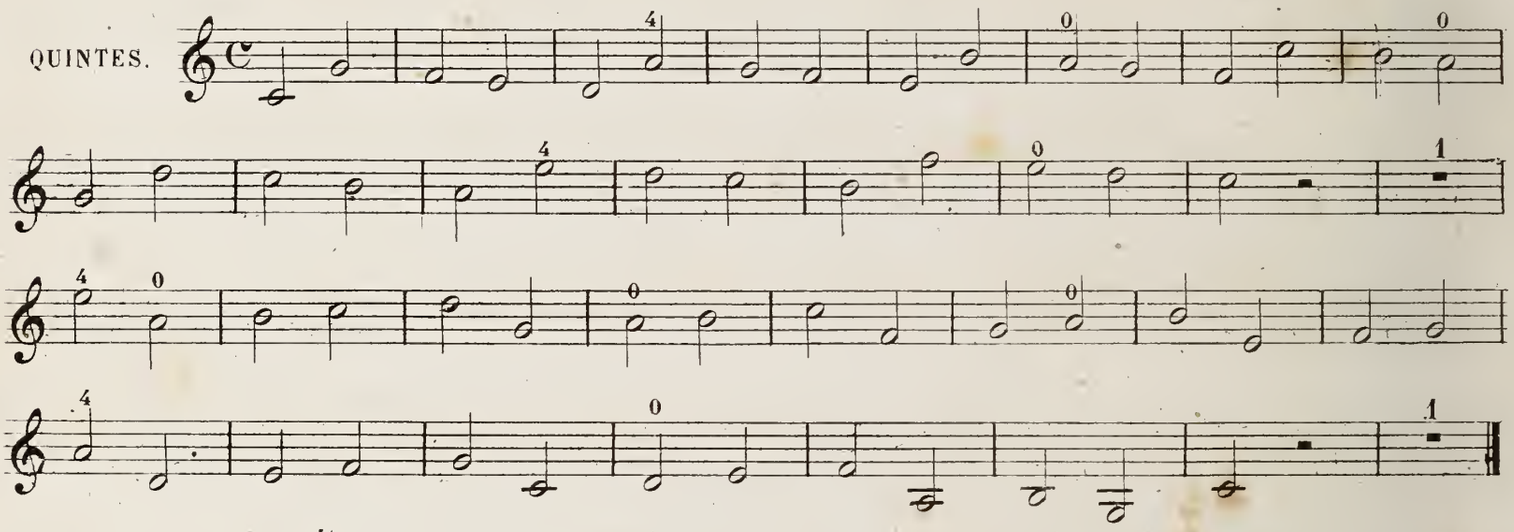
Dans le passage d'une corde à une autre, l'élève évitera de lever l'archet.

Par intervalles de TIERCES.

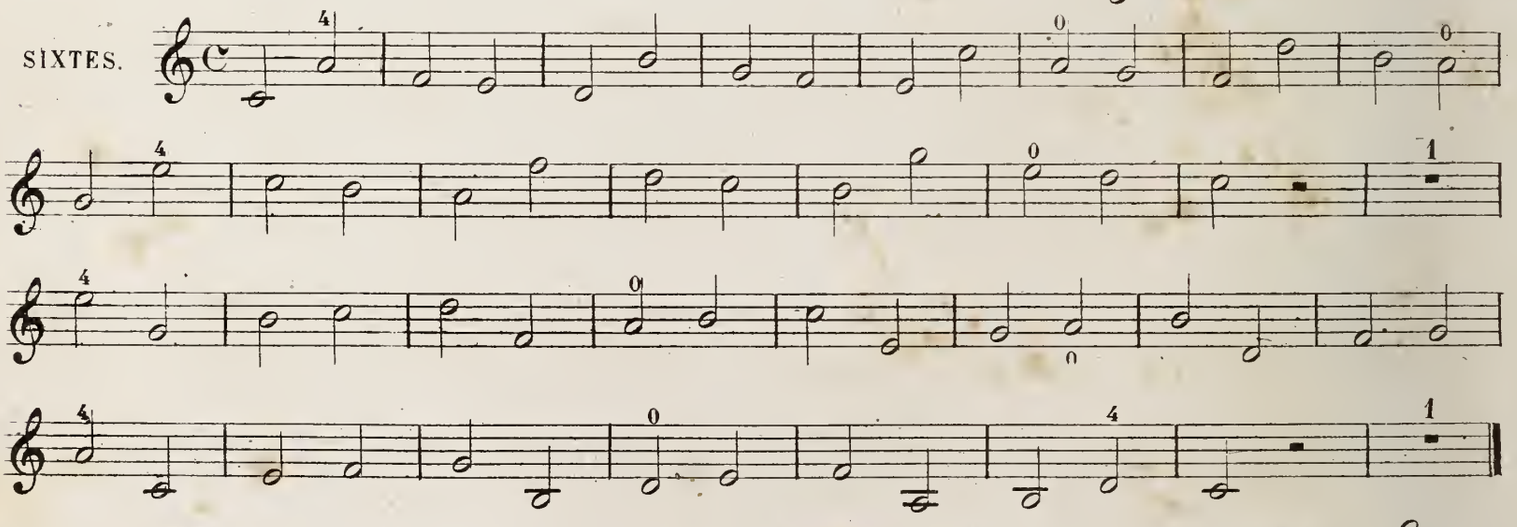


QUARTES.

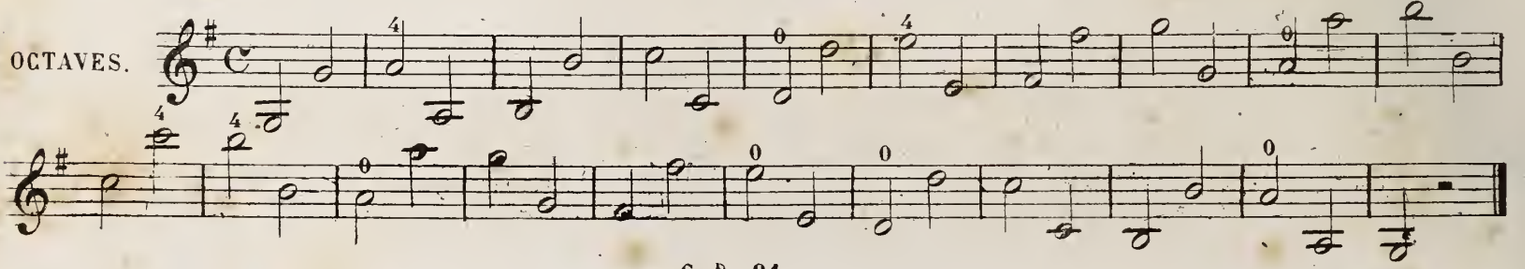
QUINTES.



SIXTES.

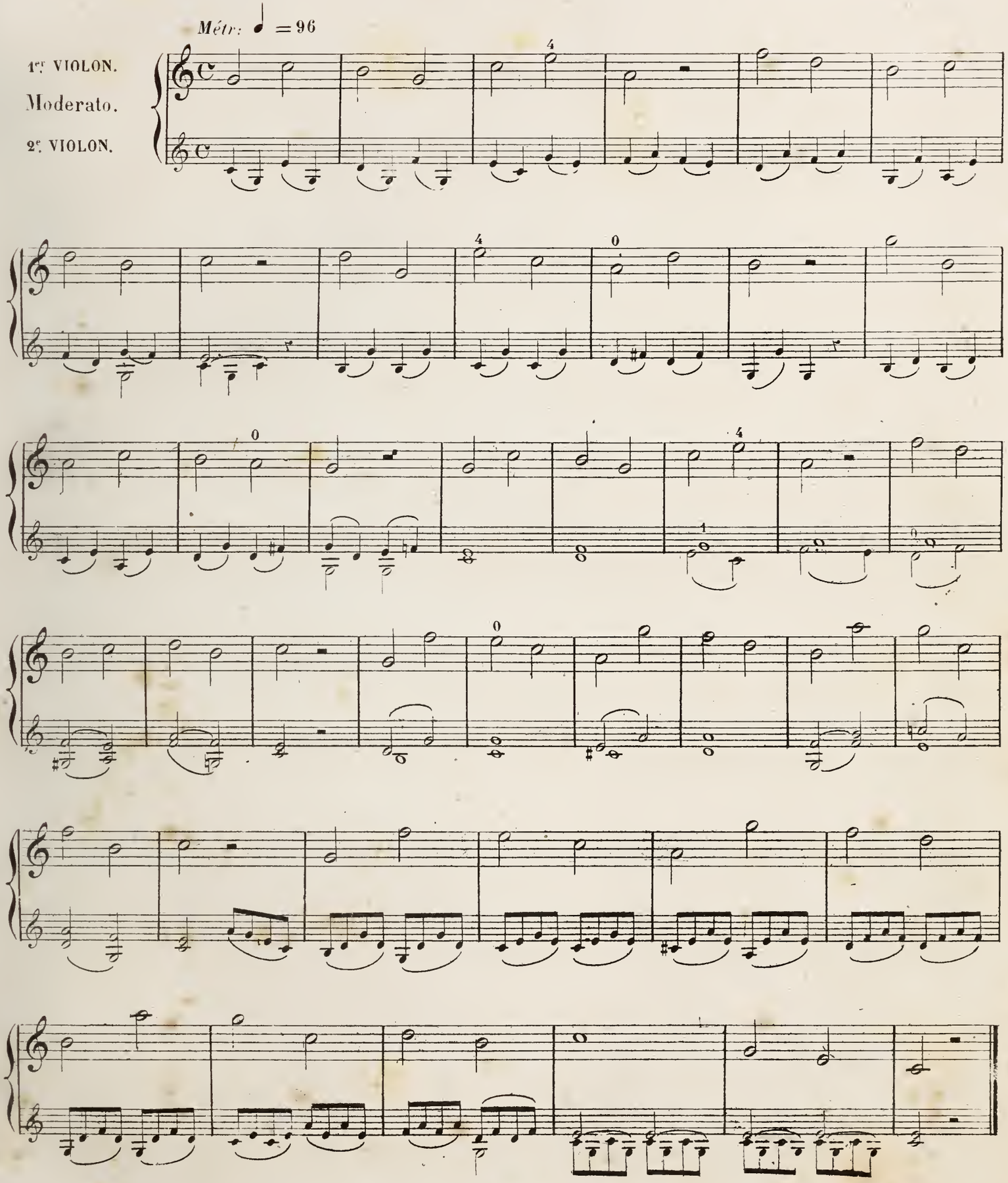


OCTAVES.



1re POSITION.

1re MÉLODIE.

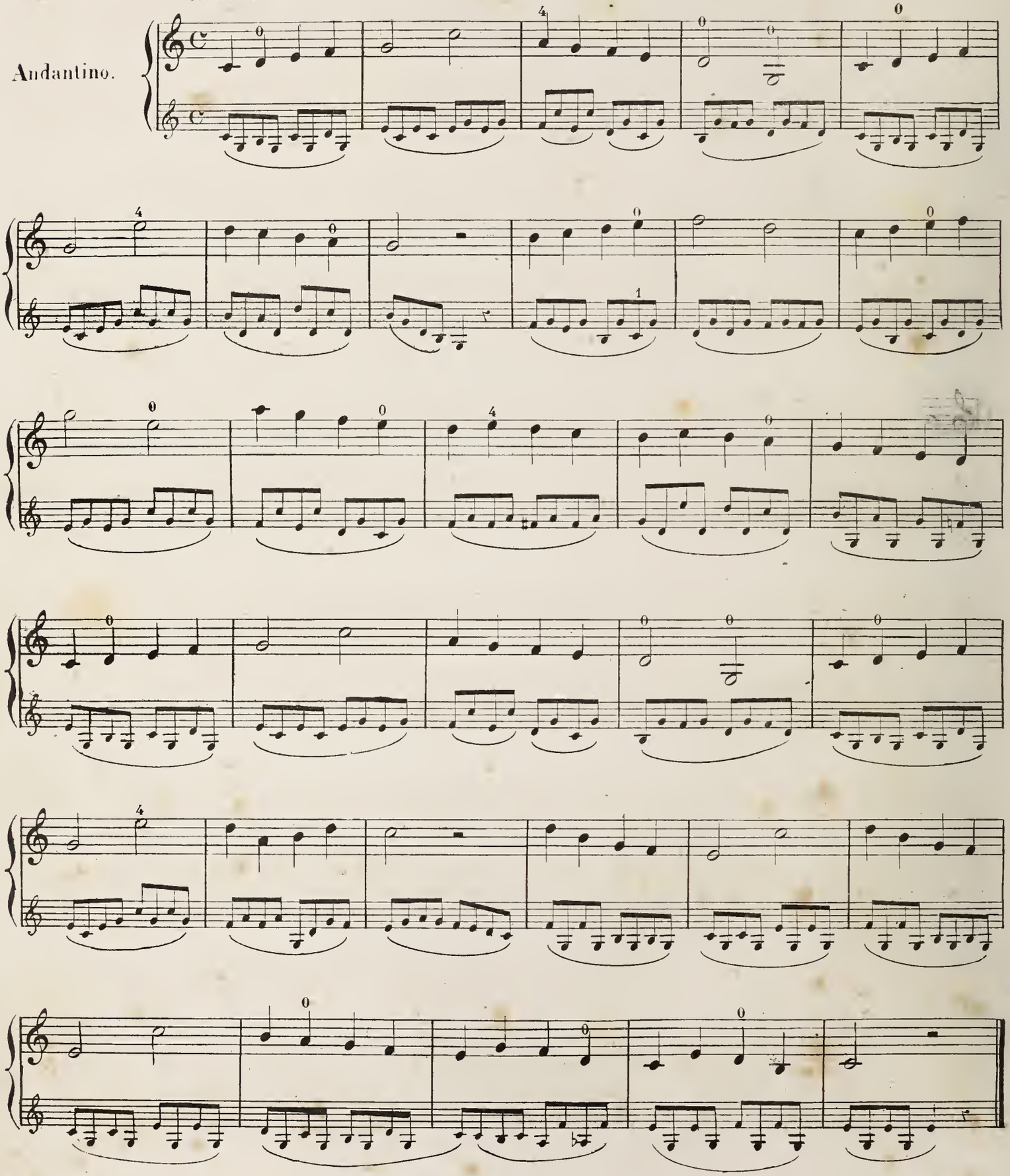


22.

2me MÉLODIE.

Métr: ♩=76

Andantino.



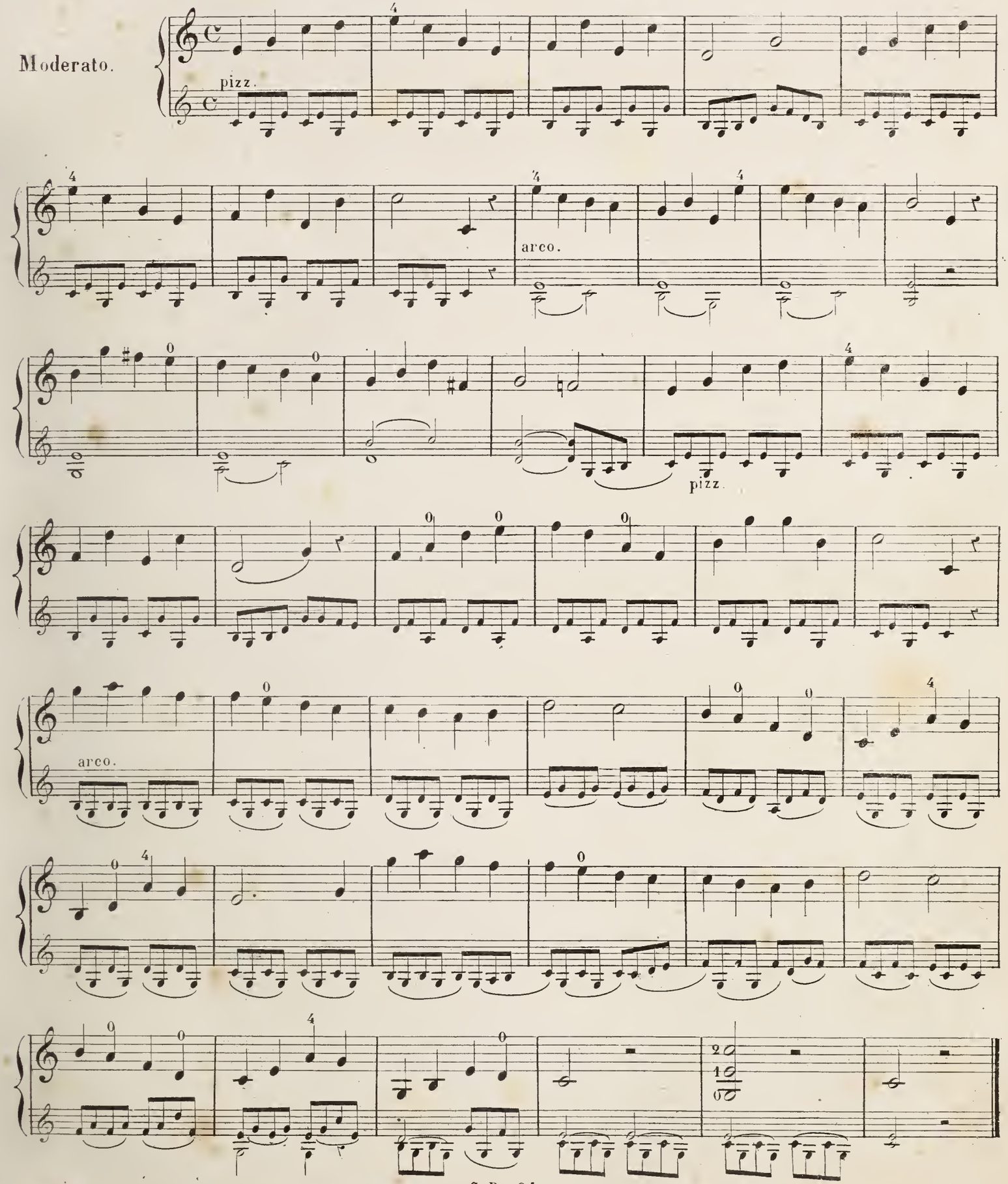
1re POSITION

Pour le travail *Metr:* ♩=76

Mouvement réel » ♩=108

3me MÉLODIE

Moderato.

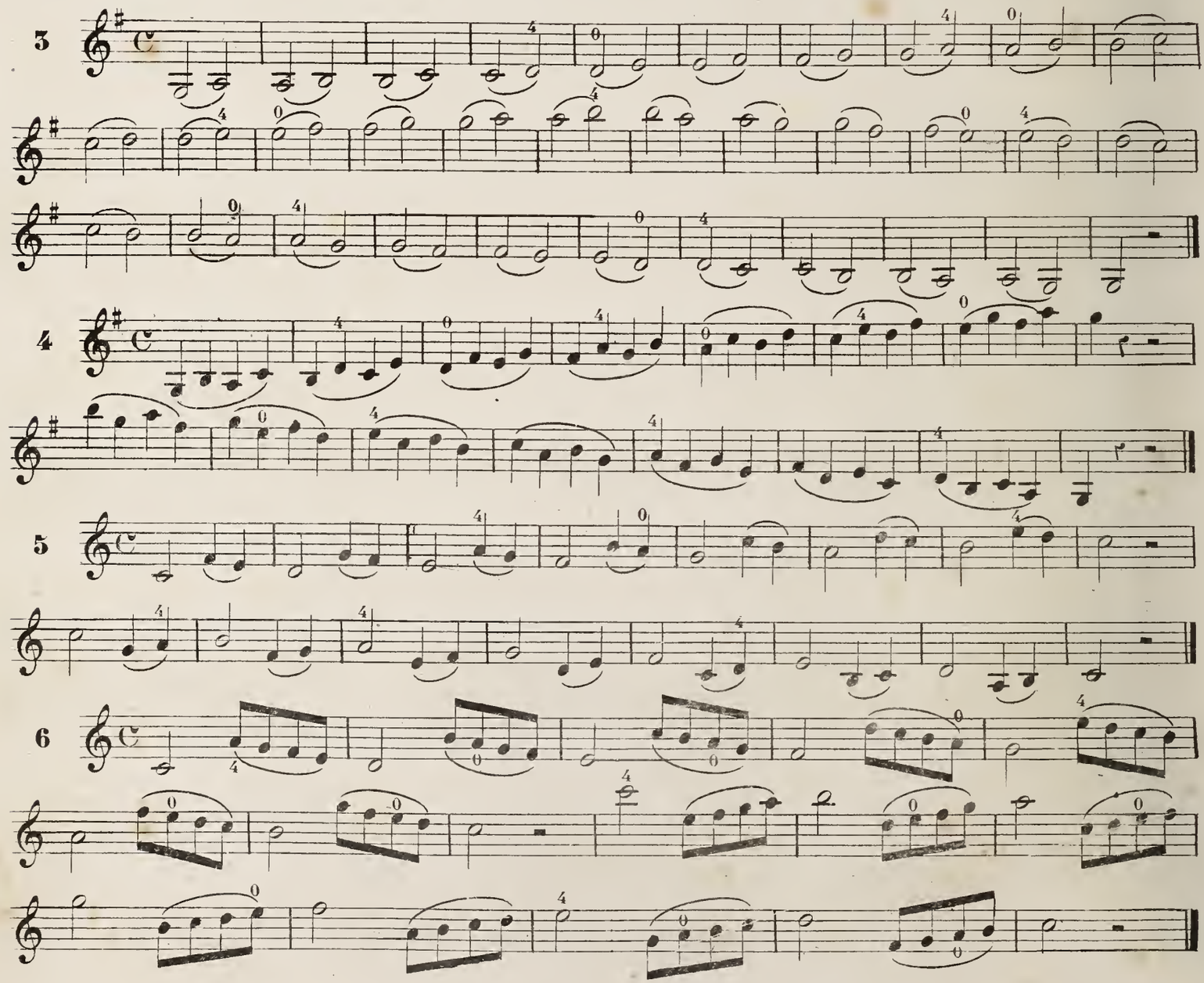


DES COULÉS.

EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LES CORDES À VIDES.

Lorsque du même coup d'archet on passera d'une corde à une autre, on le fera avec netteté et assez rapidement pour qu'on n'entende jamais deux cordes à la fois.

Dans les notes liées du même coup d'archet, les doigts ayant tout à faire pour indiquer le passage d'une note à l'autre, doivent tomber sur la corde et se lever avec une précision et une vitesse toutes mécaniques. C'est sur tout dans l'écart du petit doigt, que l'élève doit tenir compte de cette observation; car si ce doigt n'est pas levé perpendiculairement, il en résulte toujours un mouvement rétrograde qui amène une petite traînée de son inopportune.



Pour le 1.er travail *Metr:* 96 = ♩

Mouvement réel. 72 = 𝅗𝅥 ¢

1.ère POSITION.

4.me MÉLODIE.

Andante.

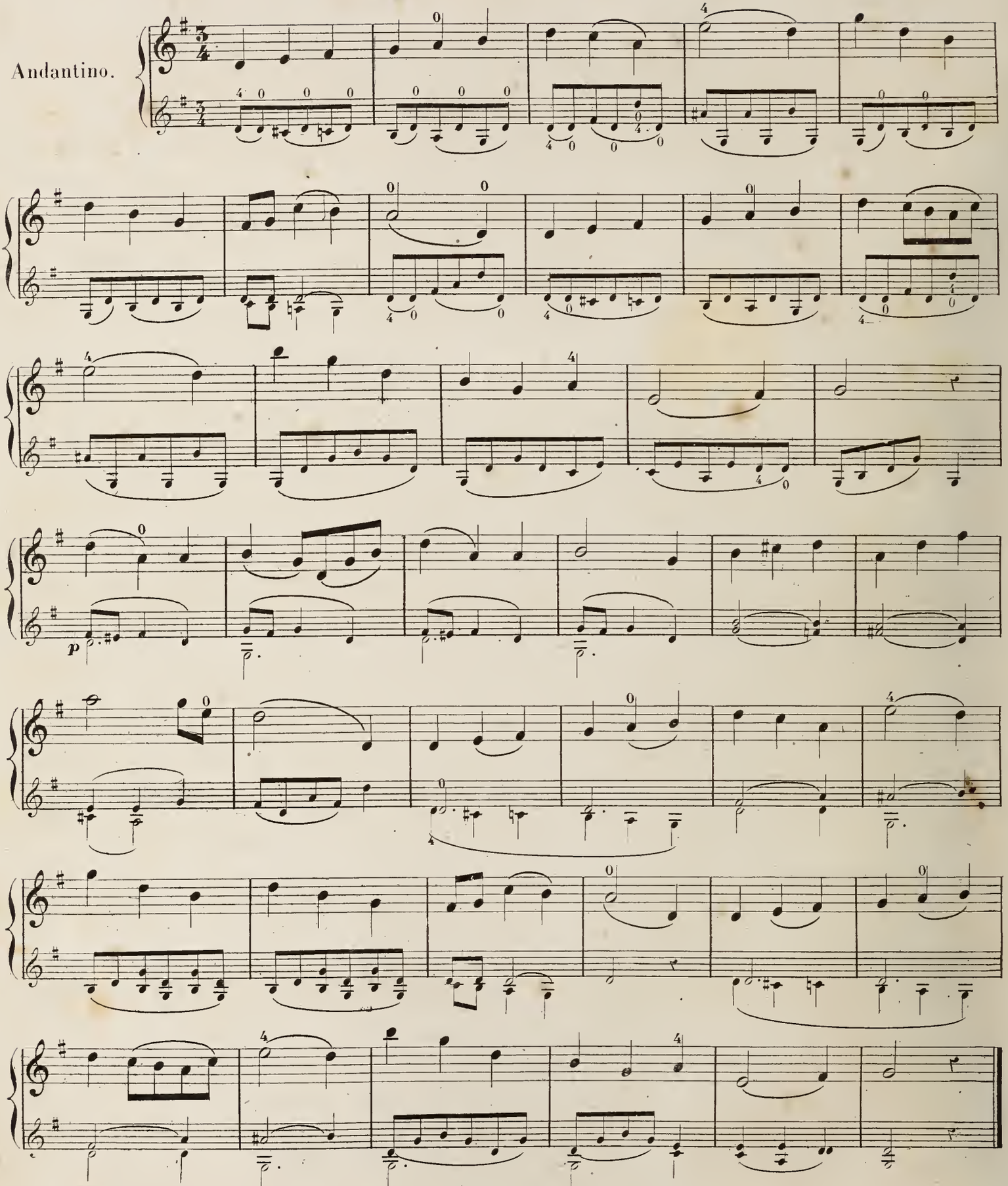
1.re POSITION.

Métr: ♩ = 63. 1.er Mouv.t

» ♩ = 84. Mouv.t réel.

5me MÉLODIE.

Andantino.



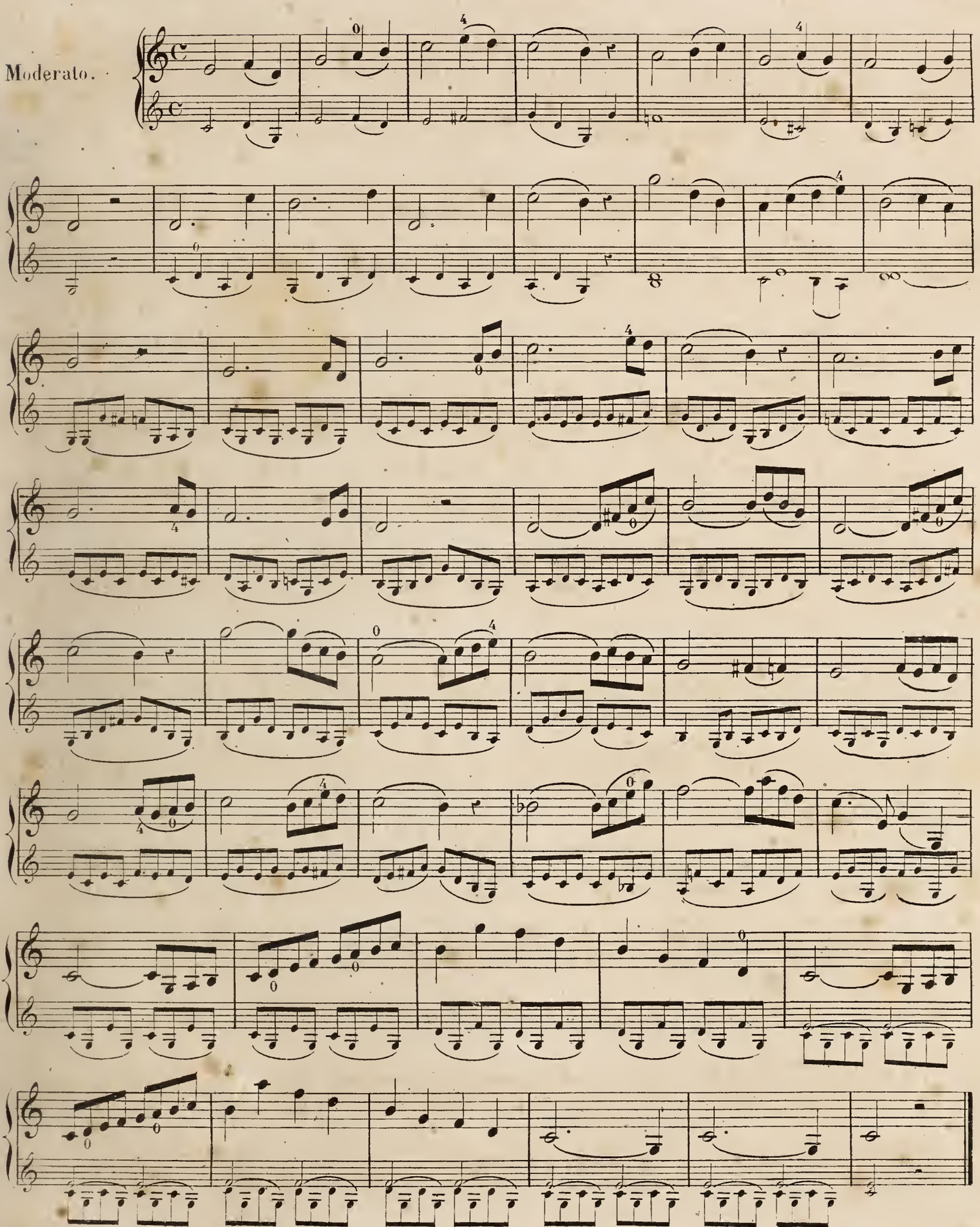
1.re POSITION.

6.me MÉLODIE.

Métr: ♩ = 69. 1.er Mouv.t

» ♩ = 92. M.t réel.

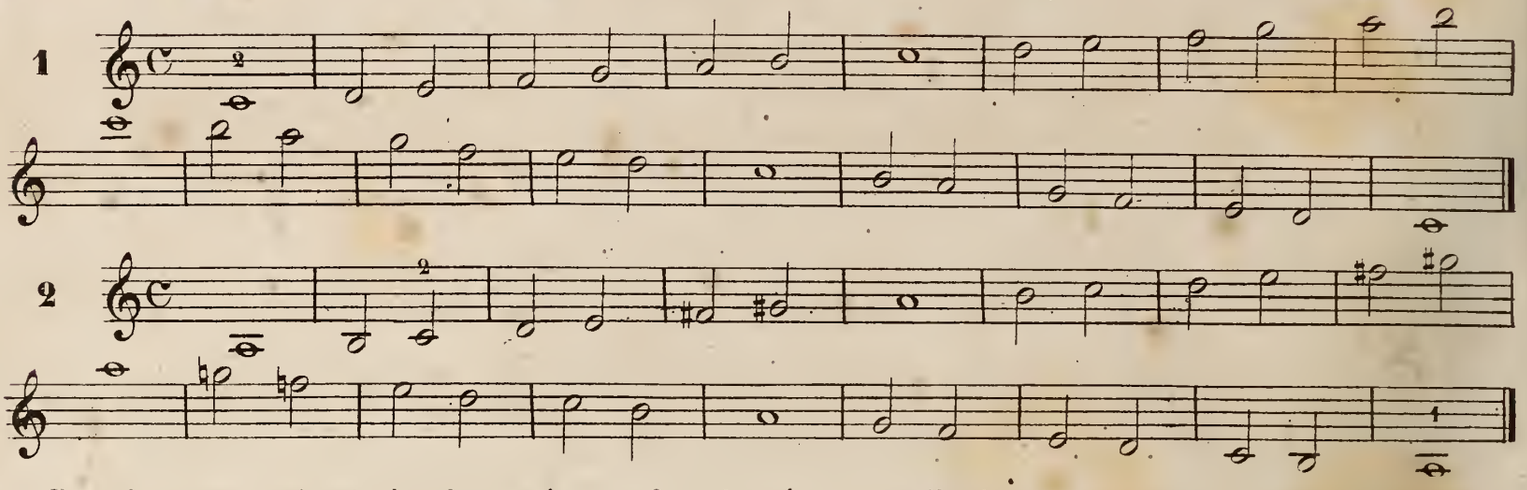
Moderato.



GAMMES A LA 2me POSITION.

La condition première, pour obtenir une belle qualité de son, est une justesse d'intonation parfaite Pour l'acquérir, l'élève devra consulter les cordes à vides, afin de mettre leurs unissons et leurs octaves en harmonie avec elles.

1

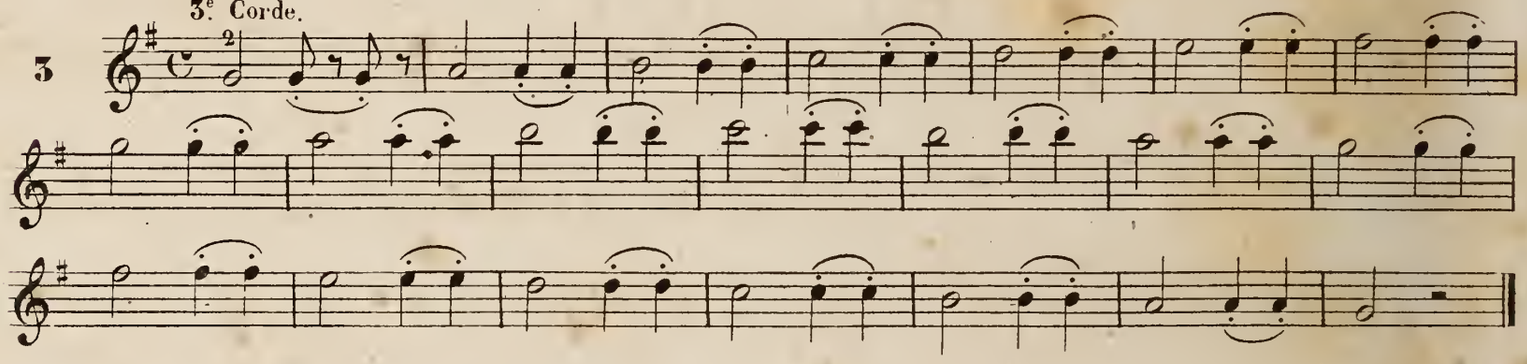


2

Dans la gamme suivante, les deux noires se font du même coup d'archet en marquant un temps de silence après chaque note comme l'indique la première mesure.

3e Corde.

3



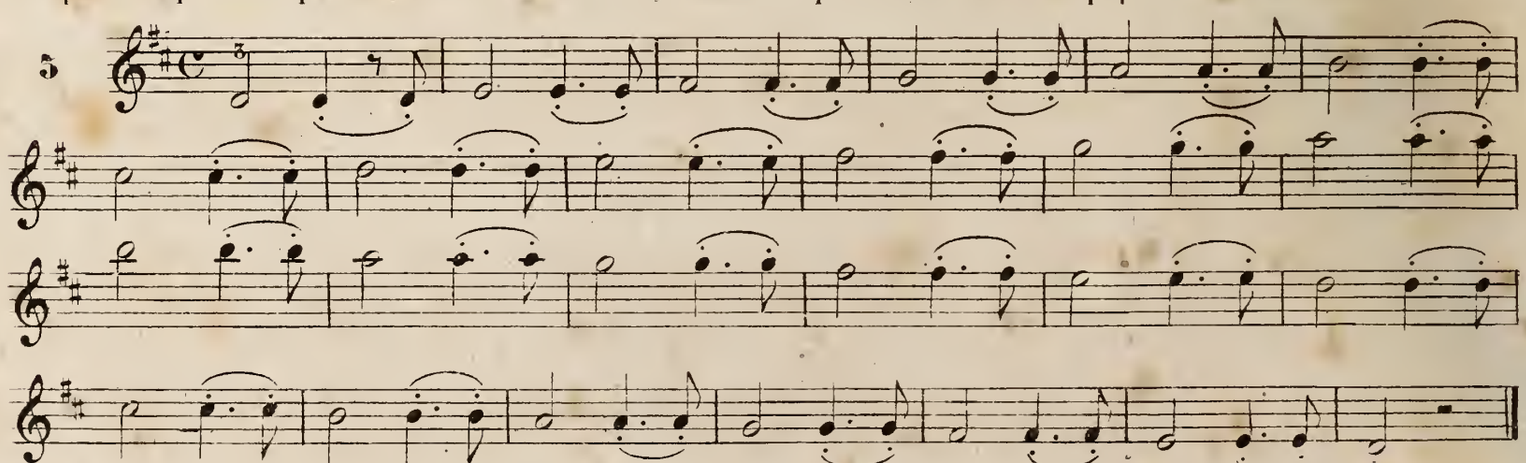
Même observation que la précédente.

4e Corde.

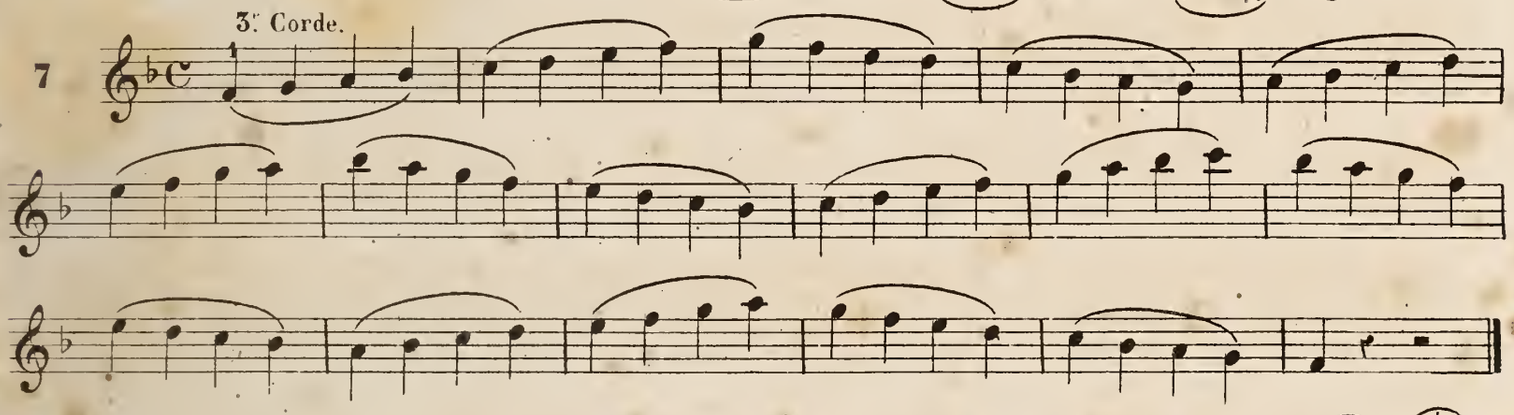
4

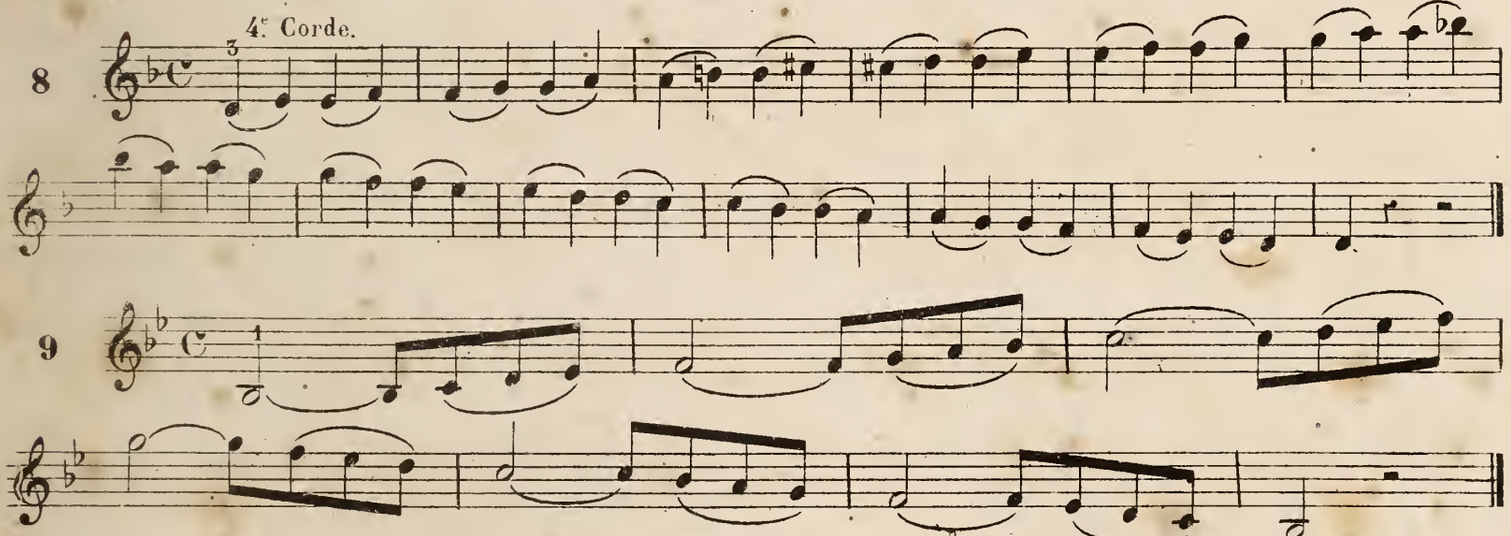
Après chaque noire pointée, observer un silence, et lever un peu l'archet avant de piquer la croche du talon.

5

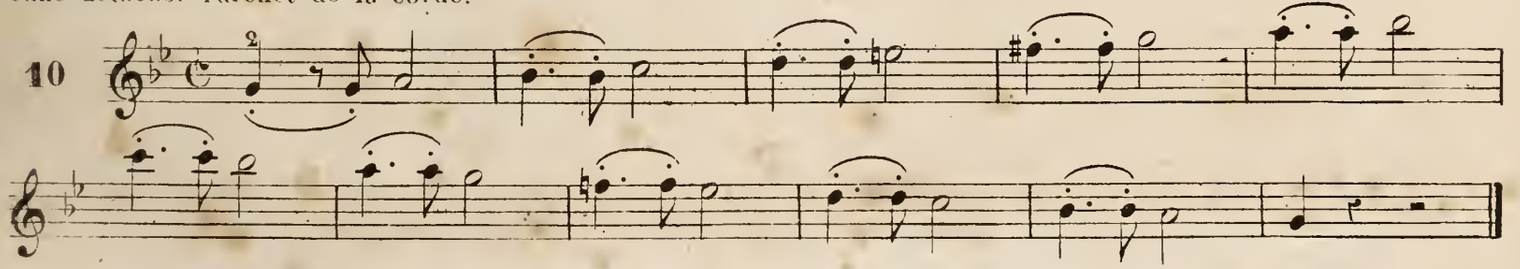


Même observation que la précédente.





Après la noire pointée observer un temps de silence avant de piquer la croche de la pointe; mais cette fois sans détacher l'archet de la corde.

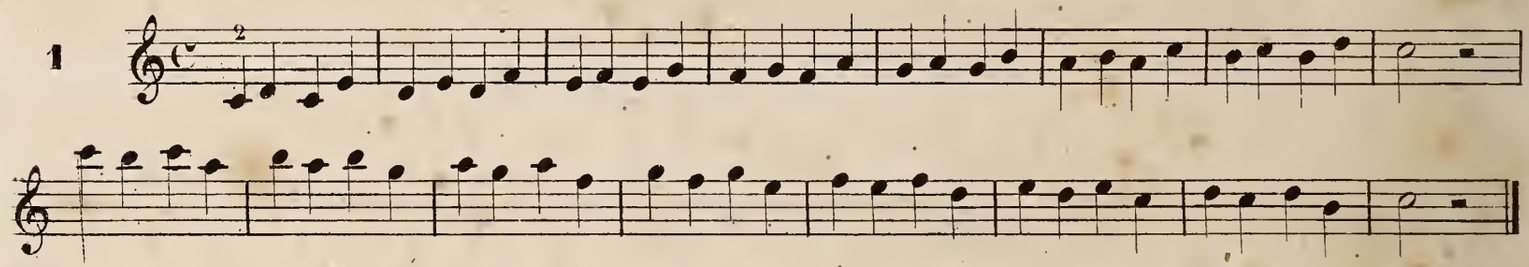


EXERCICES.

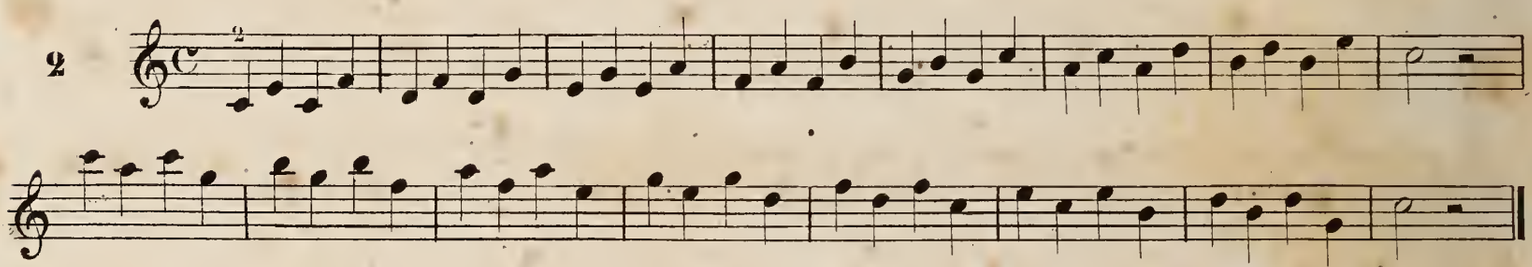
Les exercices en noires et en croches qui suivent, se travailleront d'abord dans un mouvement lent et en coups d'archet soutenus pendant toute la durée de la valeur des notes; ensuite, lorsque le maître jugera l'intonation assez bien établie, il pourra faire exécuter à l'élève ces exercices dans un mouvement plus accéléré, en coups d'archet vifs et coupés, du point **A** au point **B**, en observant un silence entre chaque note.

EXEMPLE

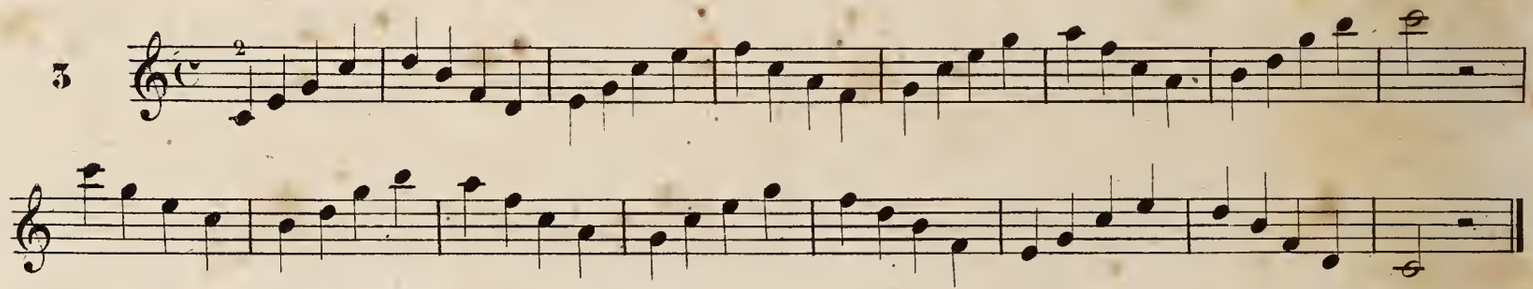
1



2

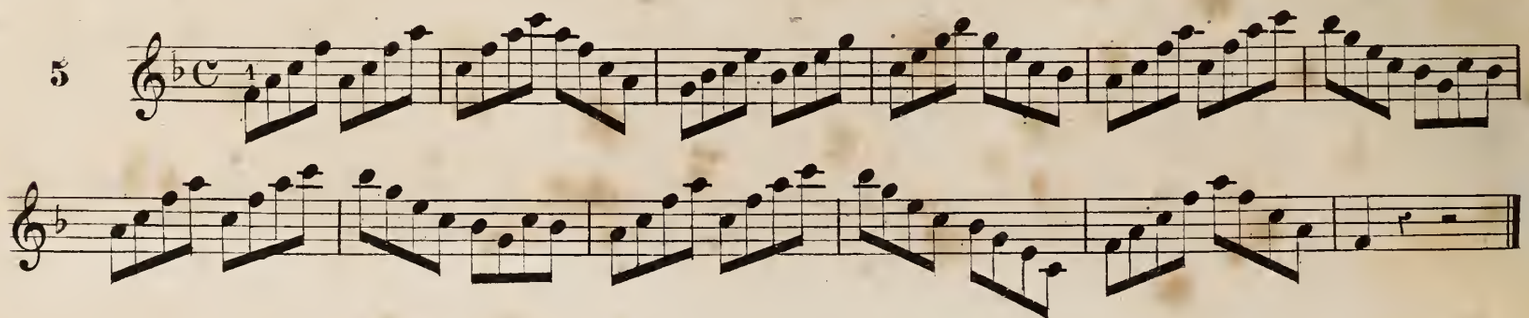


3



4

5



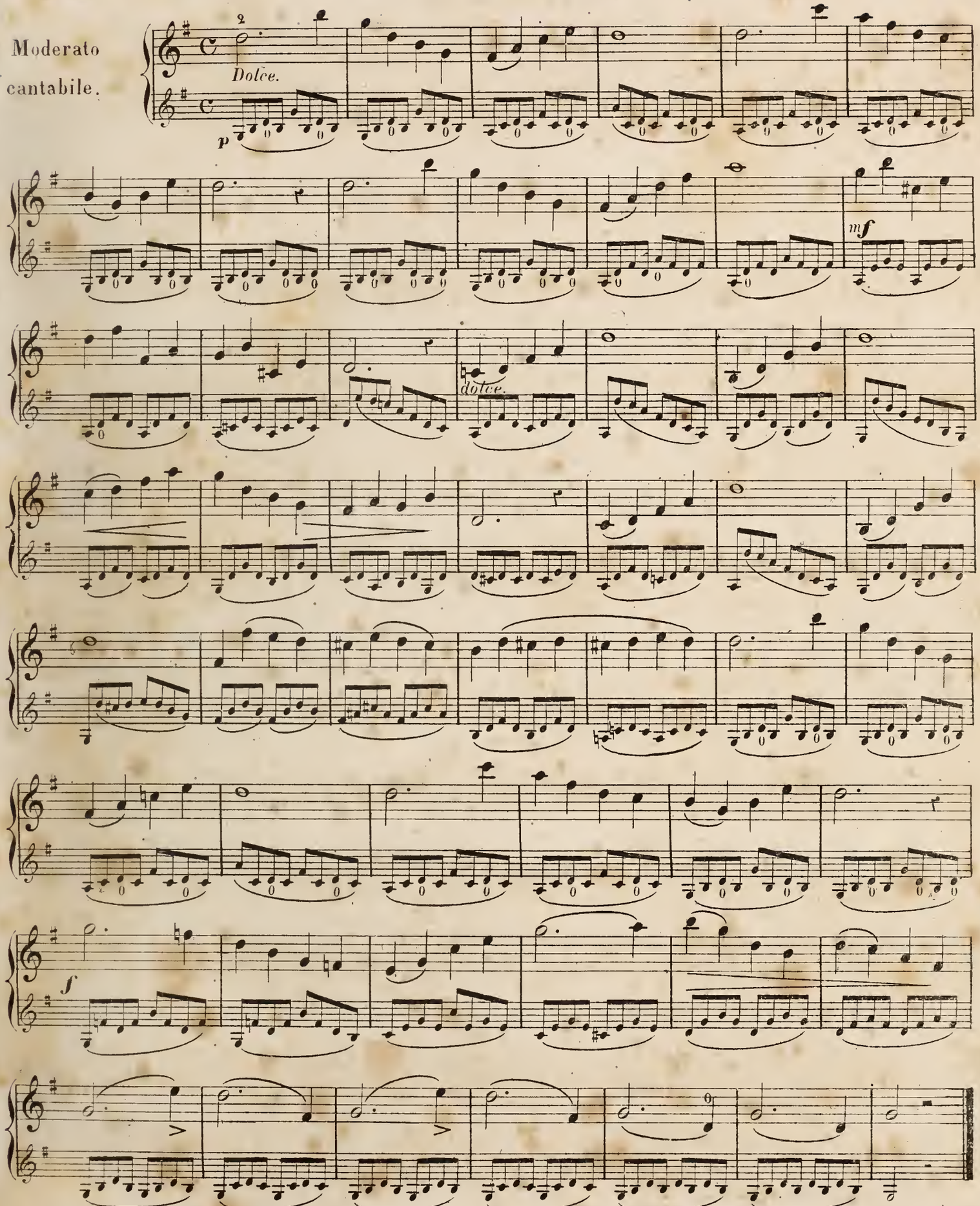
2.me POSITION.

1.re MÉLODIE.

Métr: ♩ = 104. 1.er Mouv.t

» ♩ = 144. Mouv.t réel.

Moderato cantabile.



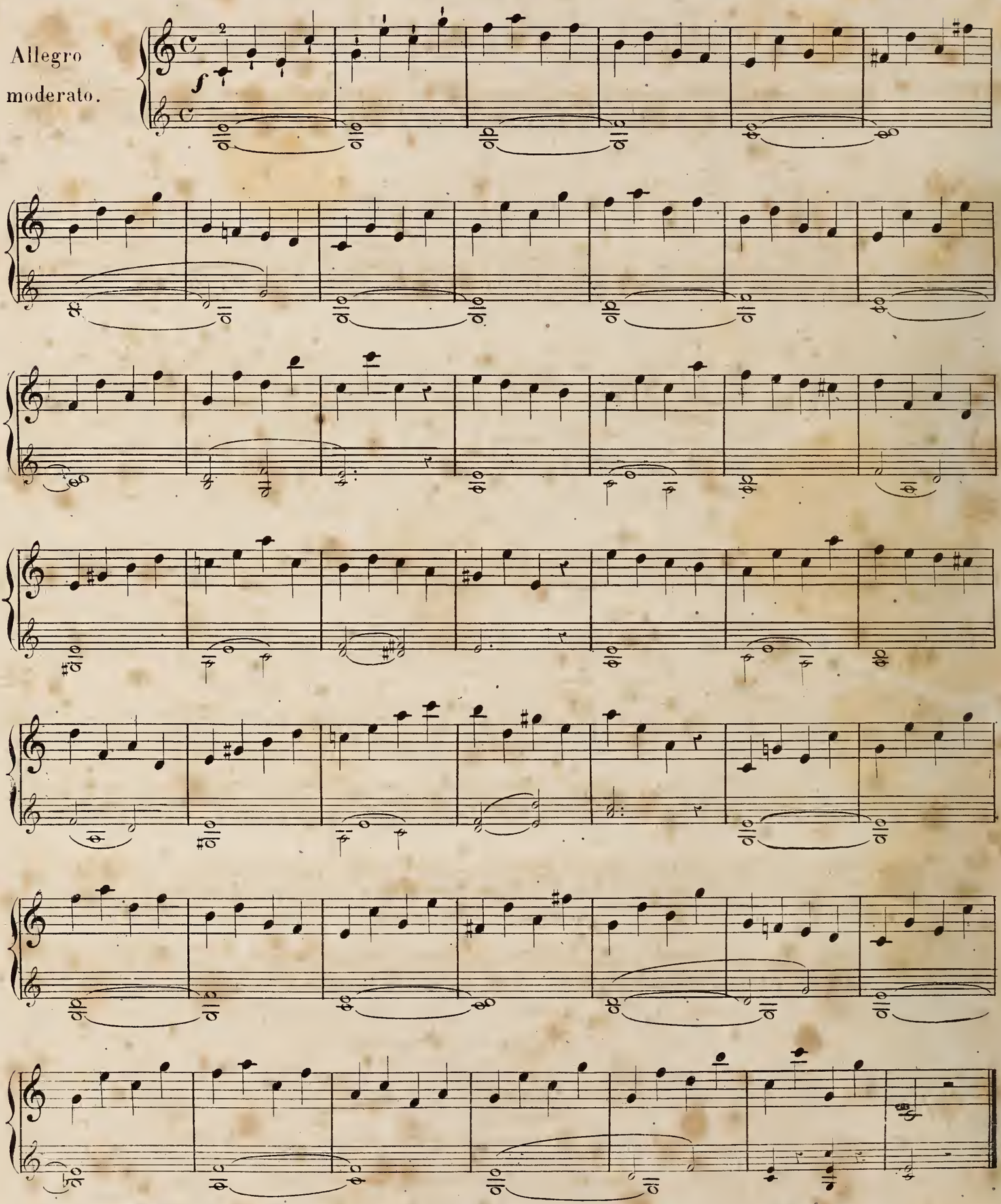
2me POSITION.

Métr: ♩ = 78. Pointe B A Talon

» ♩ = 116. » B A »

ÉTUDE EN GRAND DÉTACHÉ.

Allegro moderato.



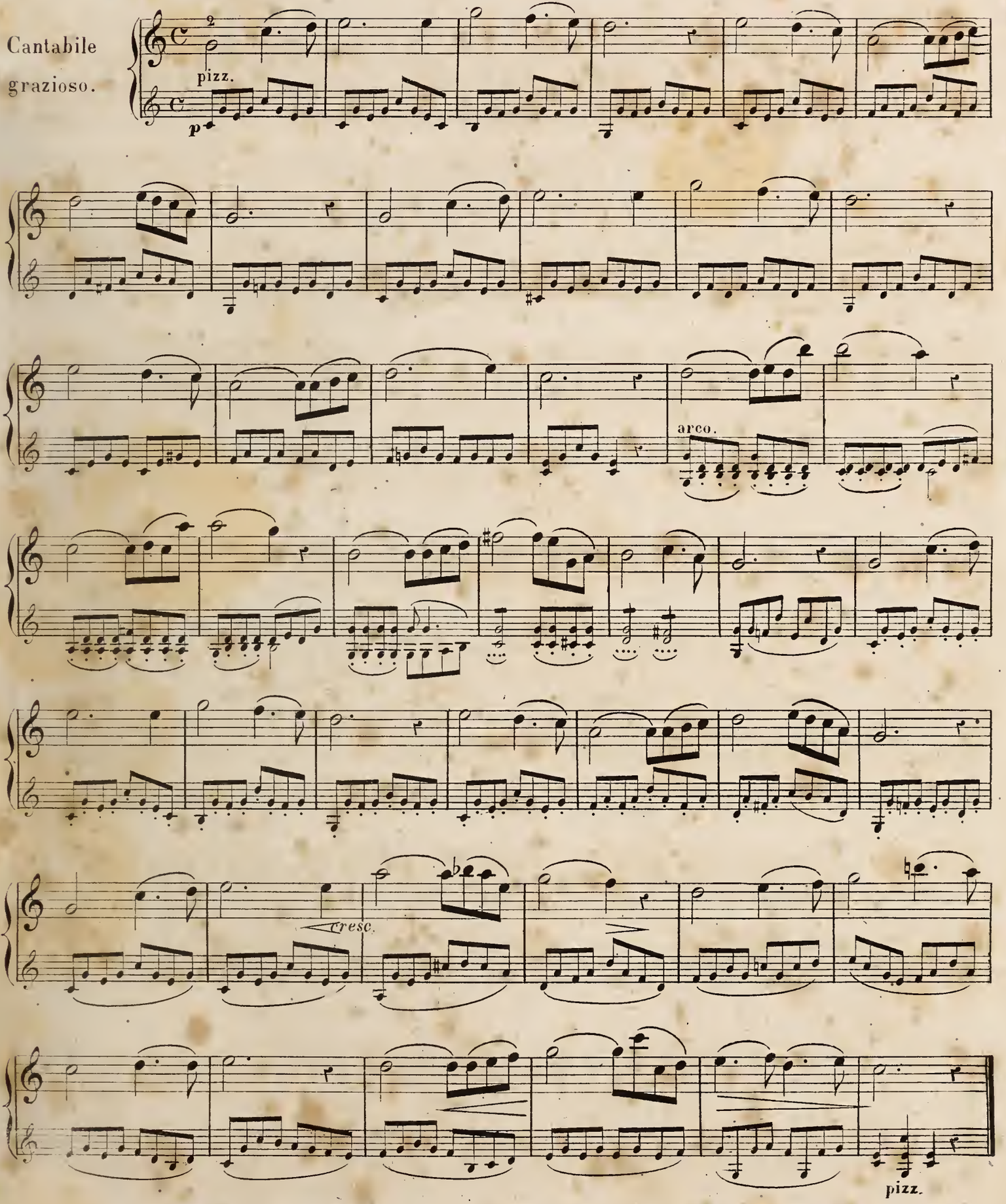
2me POSITION.

Métr: ♩ = 76. 1er Mouv!

» ♩ = 100. Mouv! réel.

2me MÉLODIE.

Cantabile grazioso.



2.e POSITION.

3.me MELODIE.

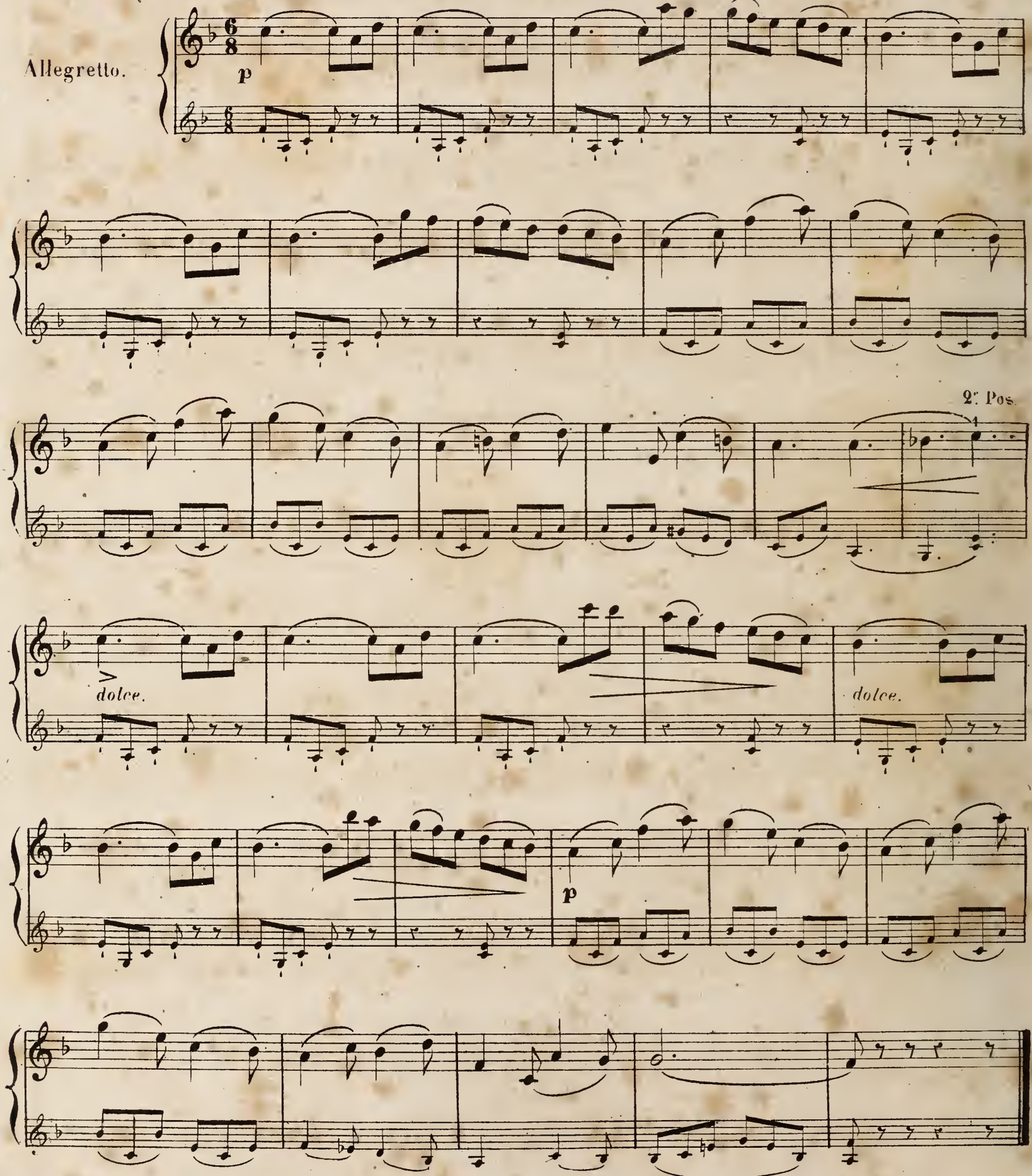
à la 1.re et 2.me Position.

Metr: ♩.=60 1.er Mouv.t

» ♩.=96 Mouv.t réel.

1.re Position.

Allegretto.



Variation sur la précédente à la 1.re et 2.me Position.

Même mouvement.

Allegretto.

1.re Position. *Largement.*

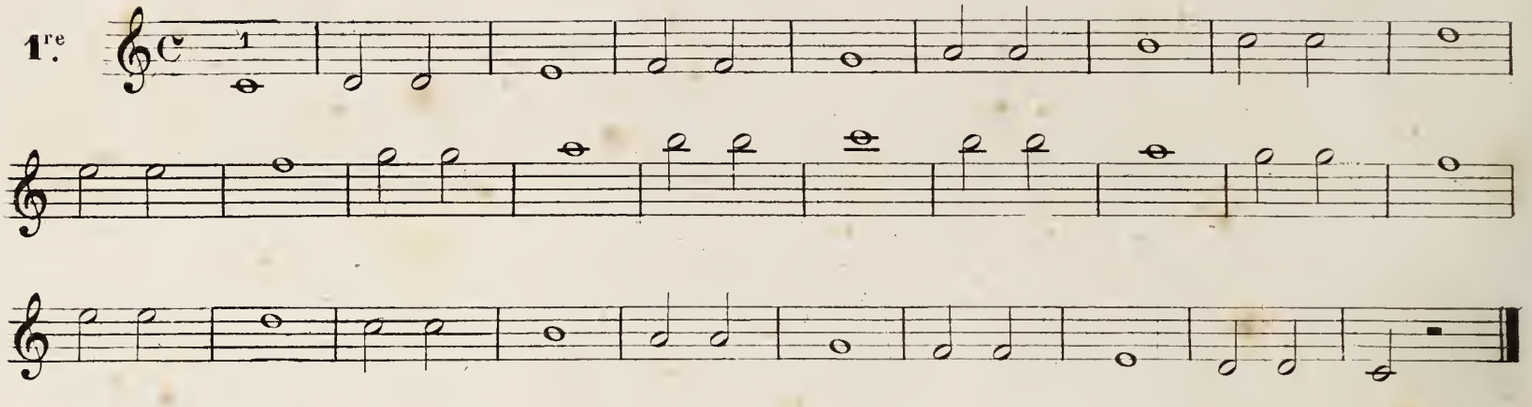
f

2.e Position.

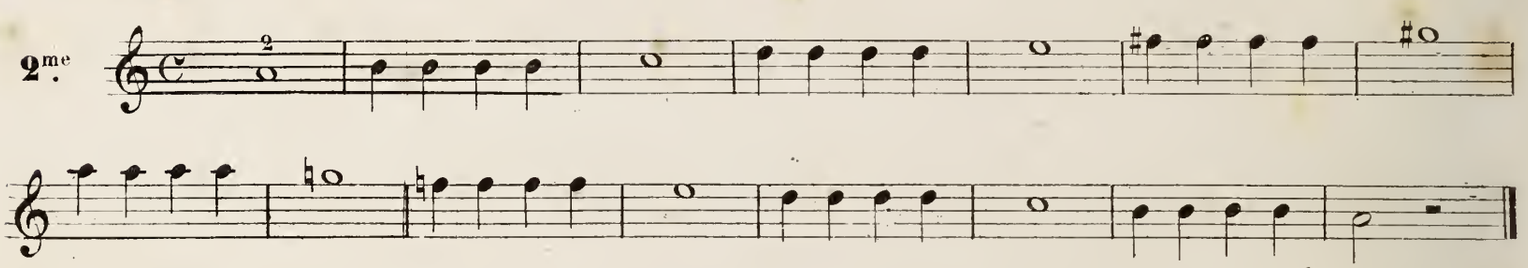
3.me POSITION.

GAMMES À LA 3.me POSITION.

1.re



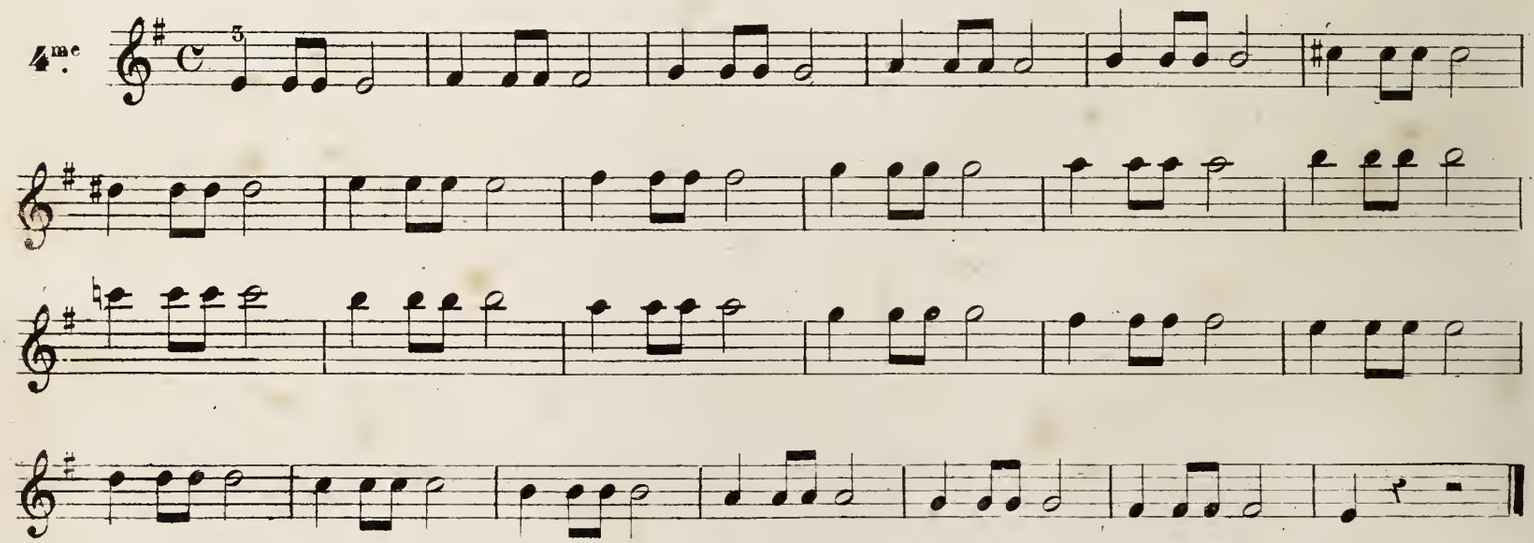
2.me



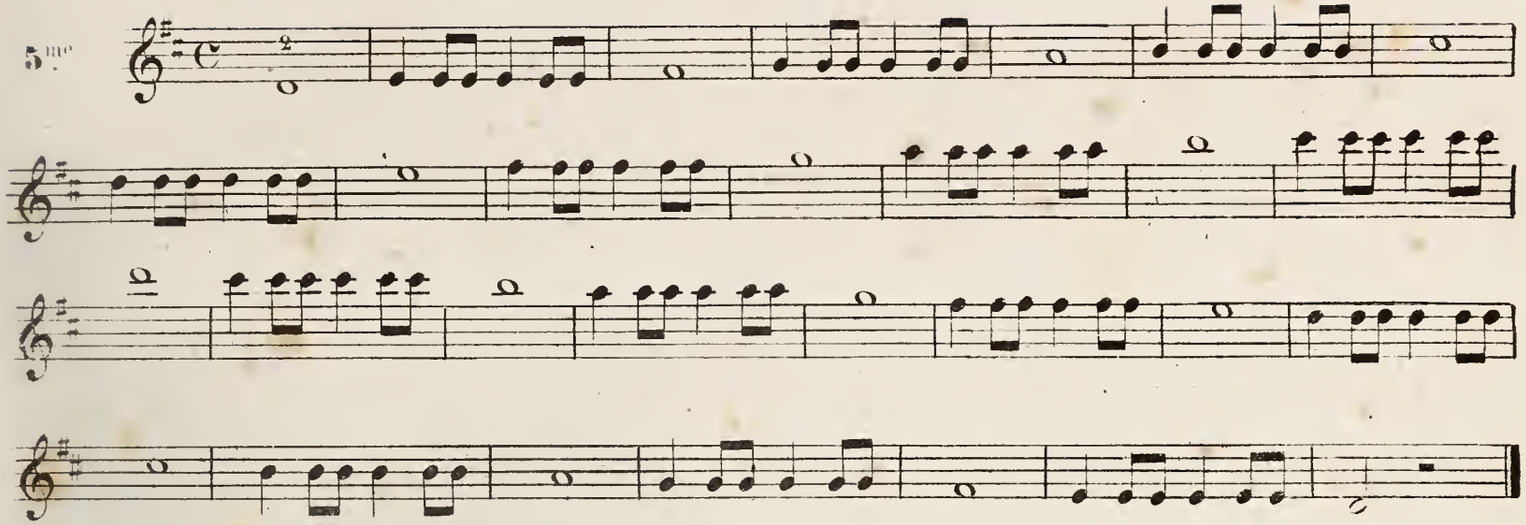
Détacher chaque note du milieu de l'archet.

3.me

4.me

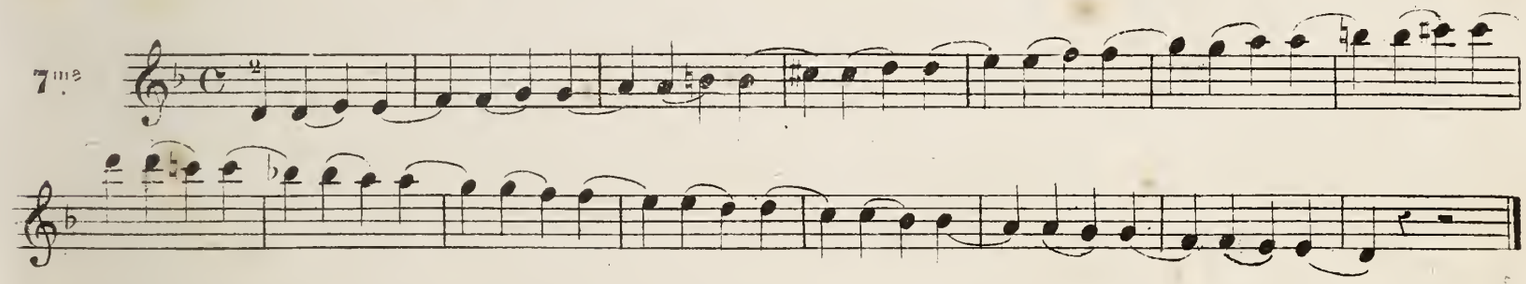


5.me



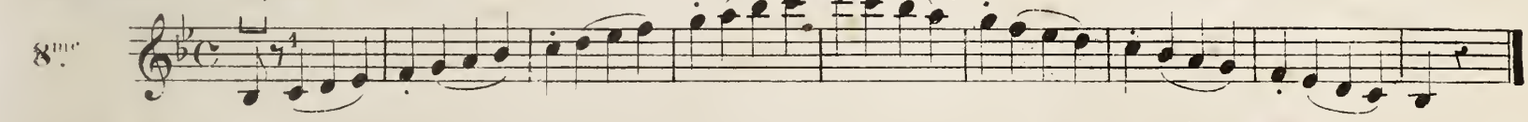
6.me

7.me



Détacher vivement la 1.re noire de la mesure par un coup d'archet rapide en marquant un silence après la note comme l'indique la 1.re mesure.

8.me

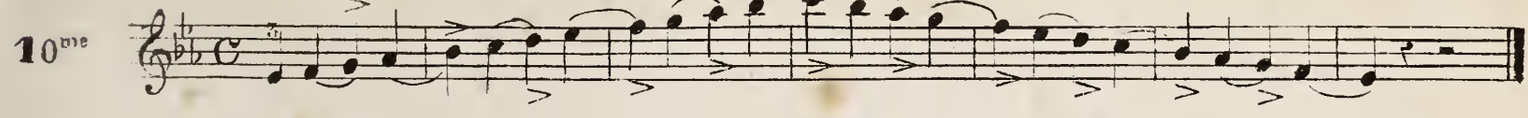


Même observation pour la dernière noire de la mesure.

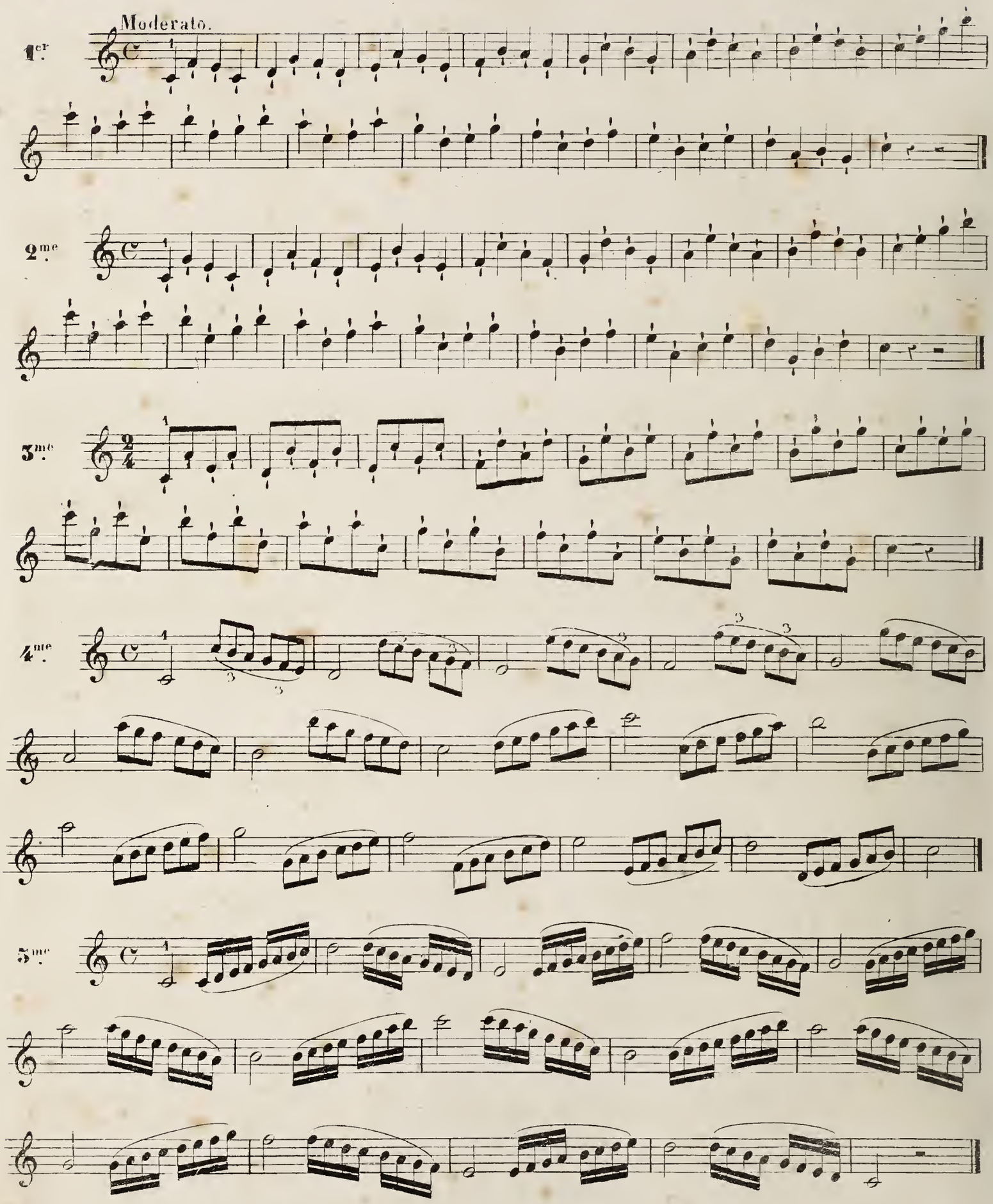
9.me

Marquer fortement la seconde note de chaque coulé de la dernière gamme

10.me



EXERCICES À LA 3me POSITION.

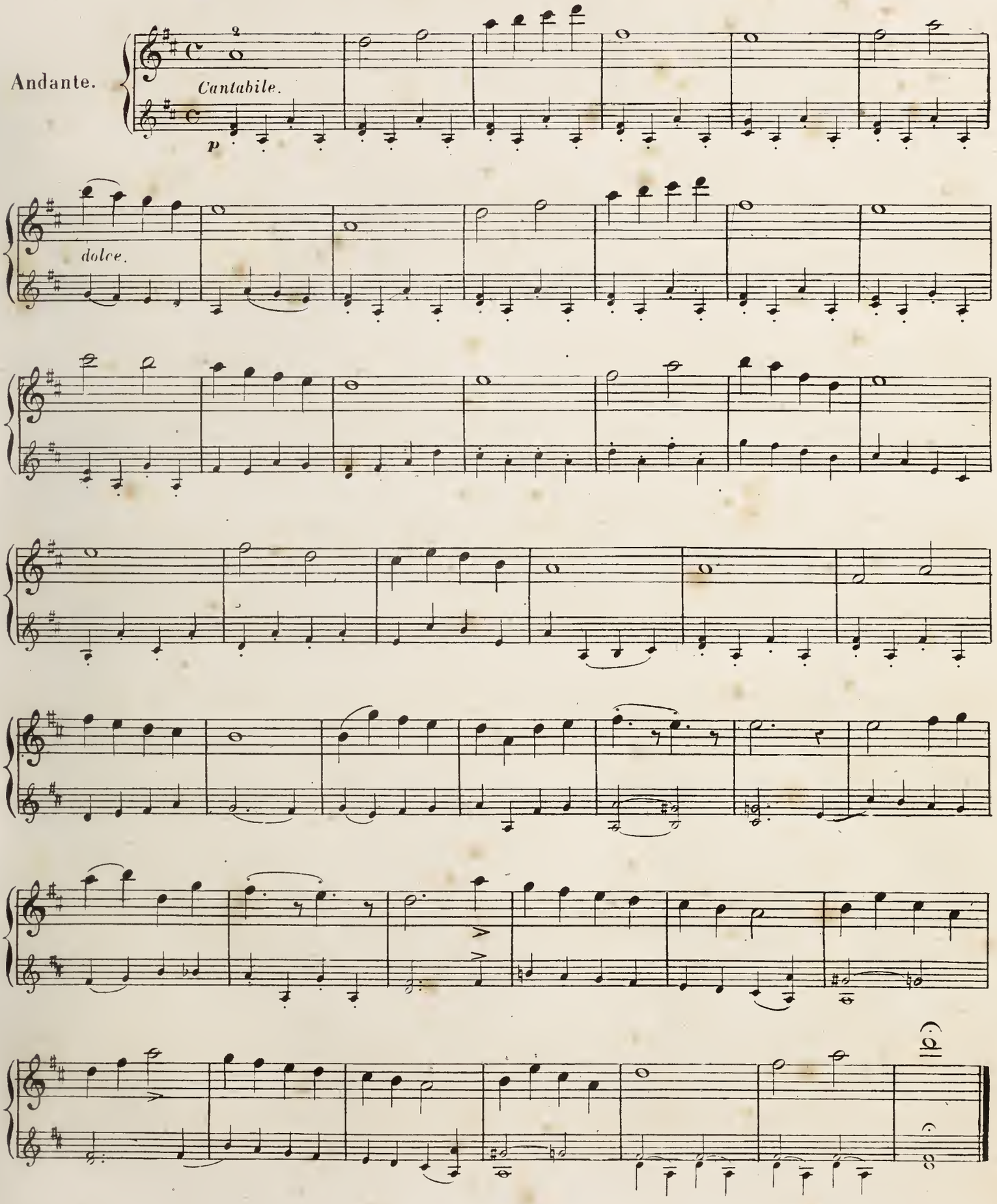


3me POSITION.

1re MÉLODIE.

Métr. ♩ = 96.

» ♩ = 138.



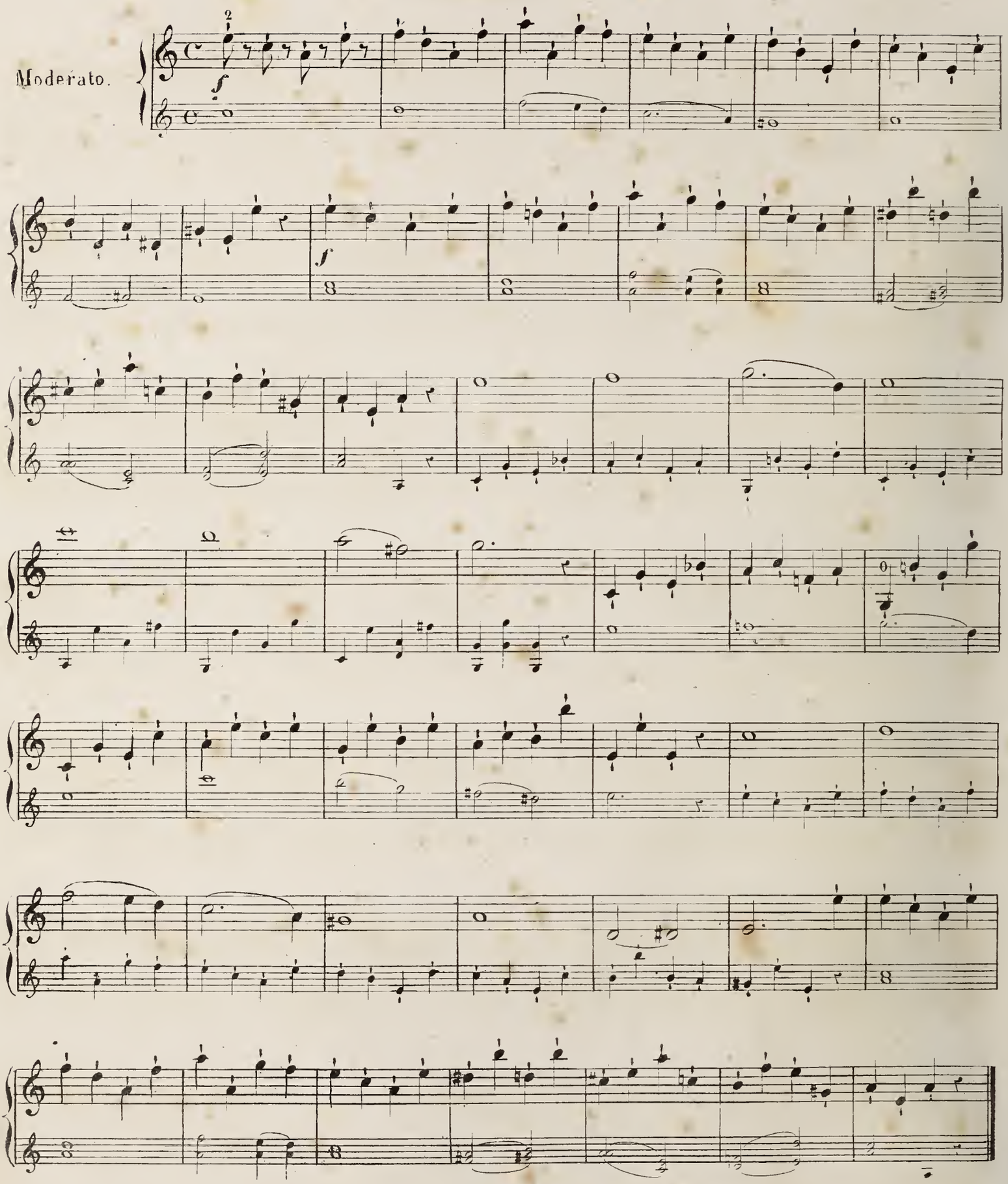
3me POSITION.

Métr: ♩ = 80

» ♩ = 126.

2me MÉLODIE.

Moderato.



3me POSITION.

3me MÉLODIE.

Métr: ♩ = 100
» ♩ = 80.

Andantino grazioso.

Largement.

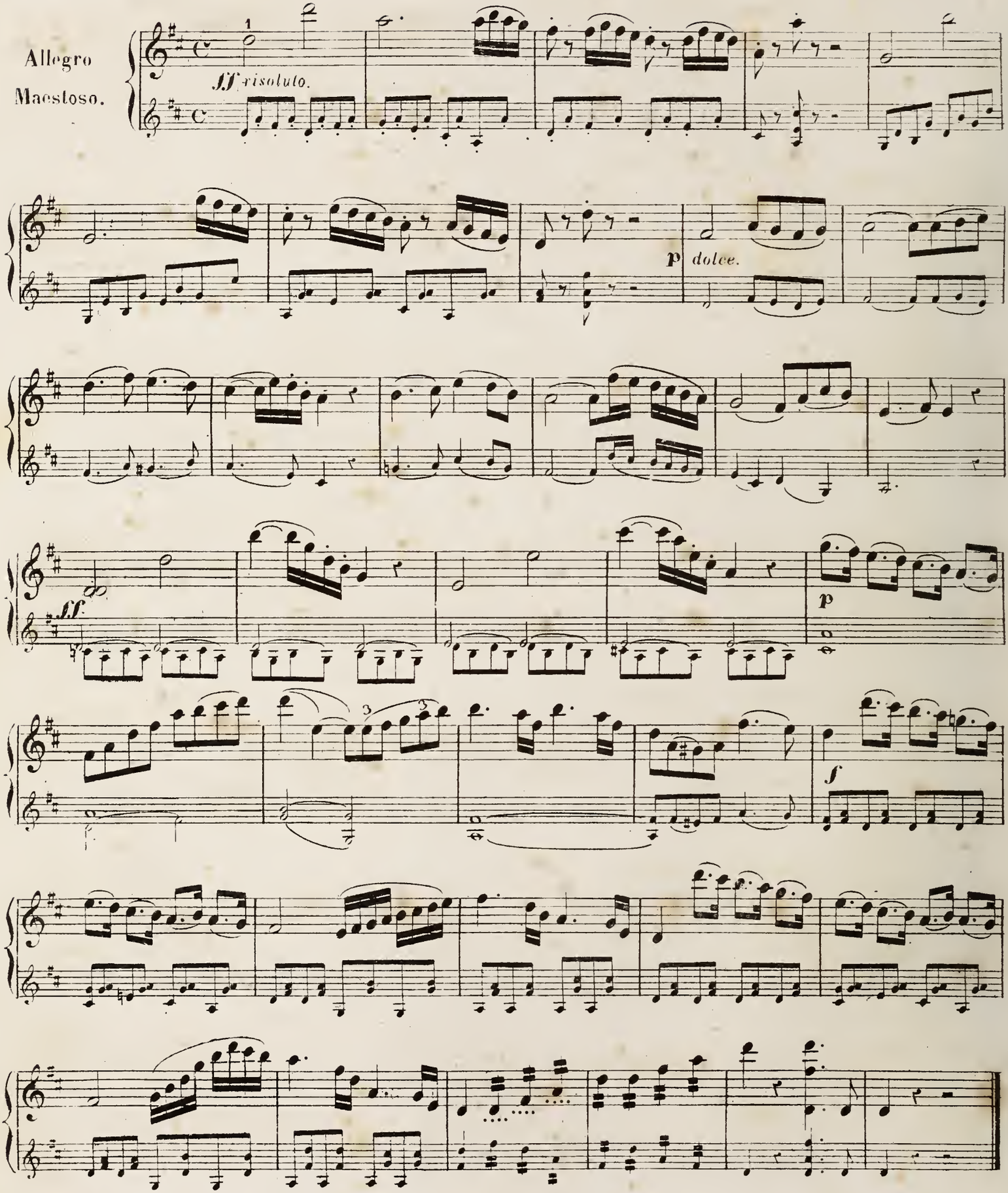
dolce.

pp

3me POSITION.

4me MÉLODIE.

Métr: ♩ = 80.
» ♩ = 104.



Pointe. B A Talon. 3me POSITION.

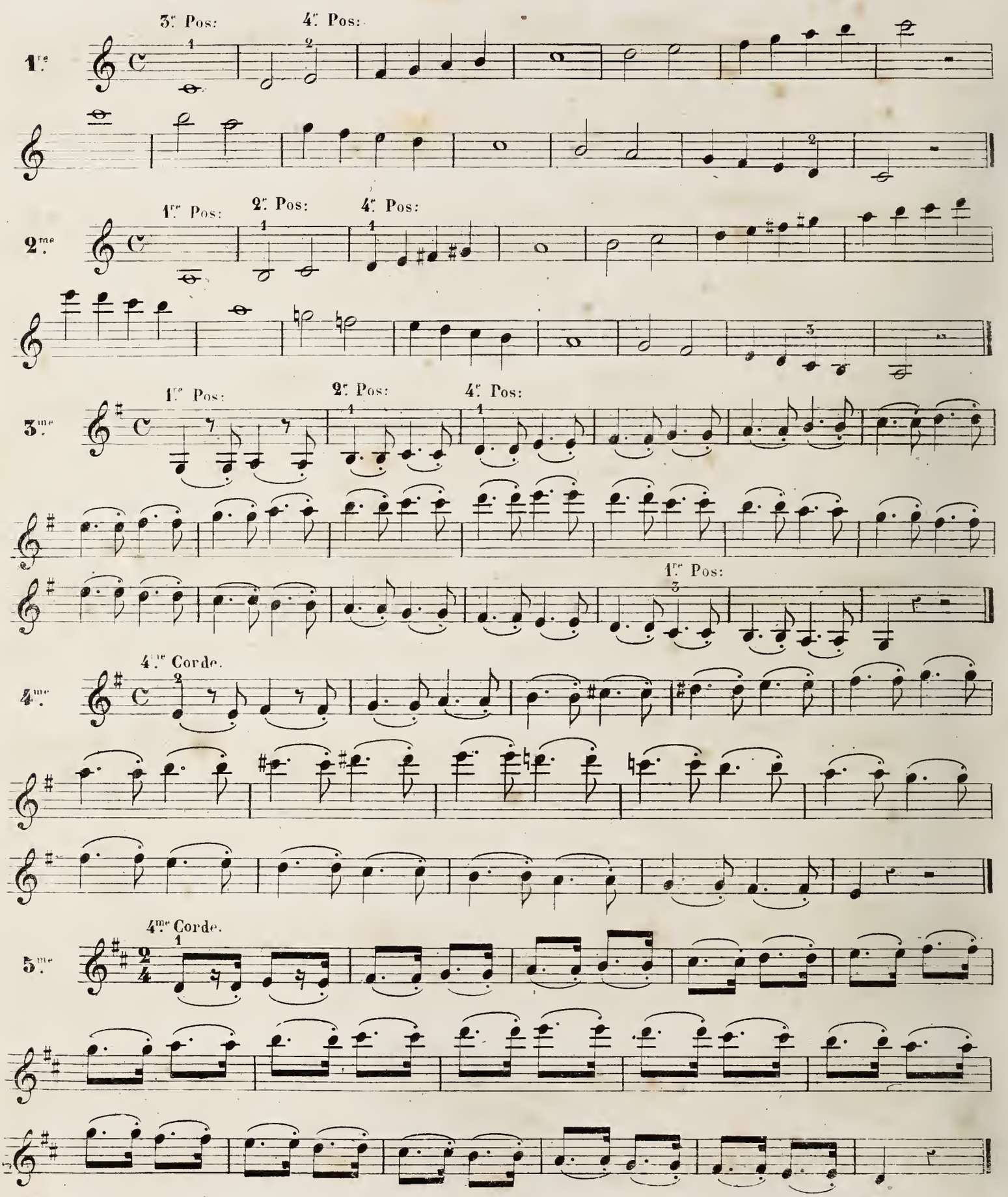
Métr: ♩.=46

» ♩.=76

ÉTUDE À LA 1re ET 3me POSITION.

4.me POSITION.

GAMMES.



Largement et vers le milieu de l'Archet.

6.me 4.me Corde.

7.me 4.me Corde.

8.me

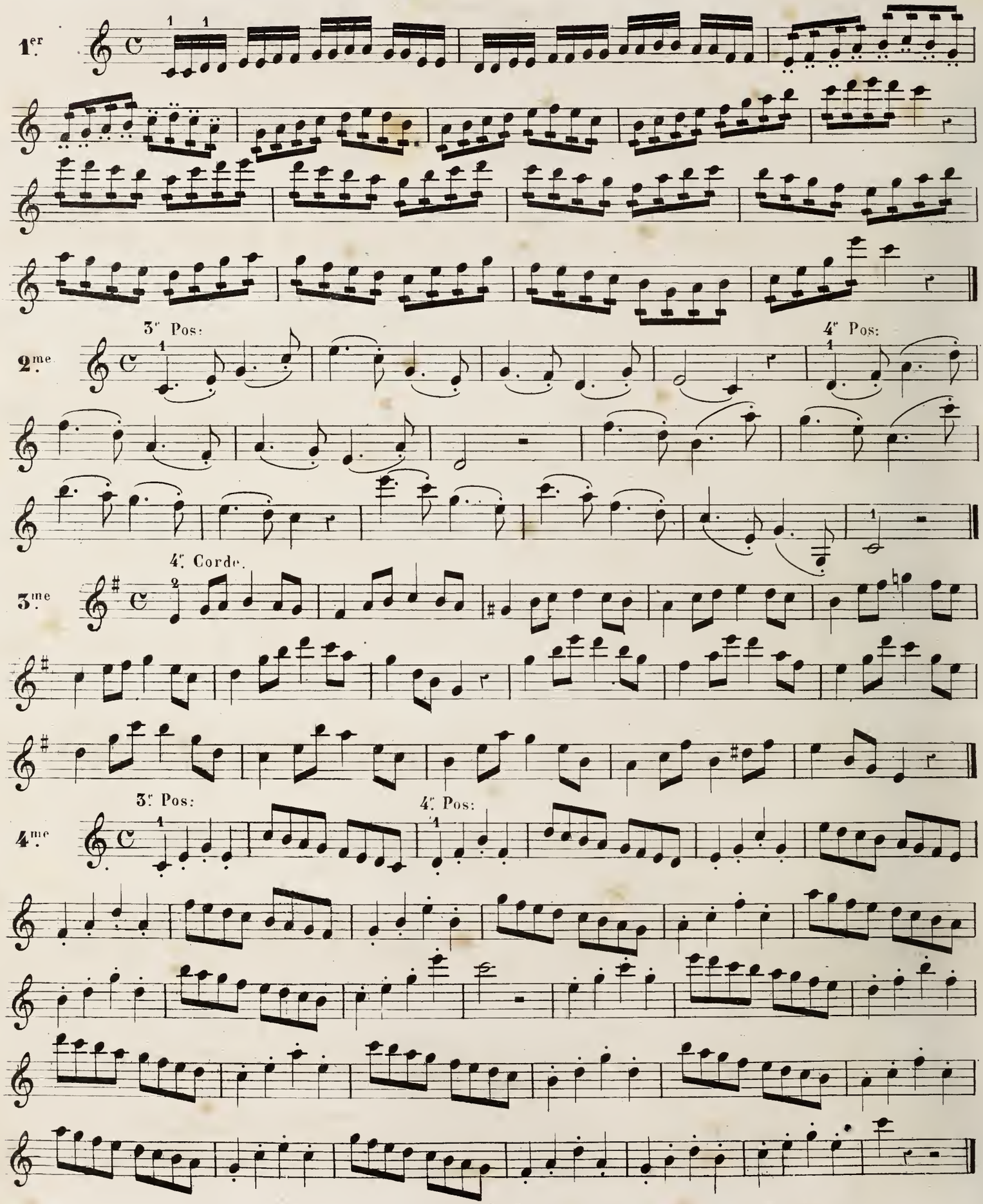
9.me

10.me 4.me Corde.

4me POSITION.

Pointe B A Talon

EXERCICES.

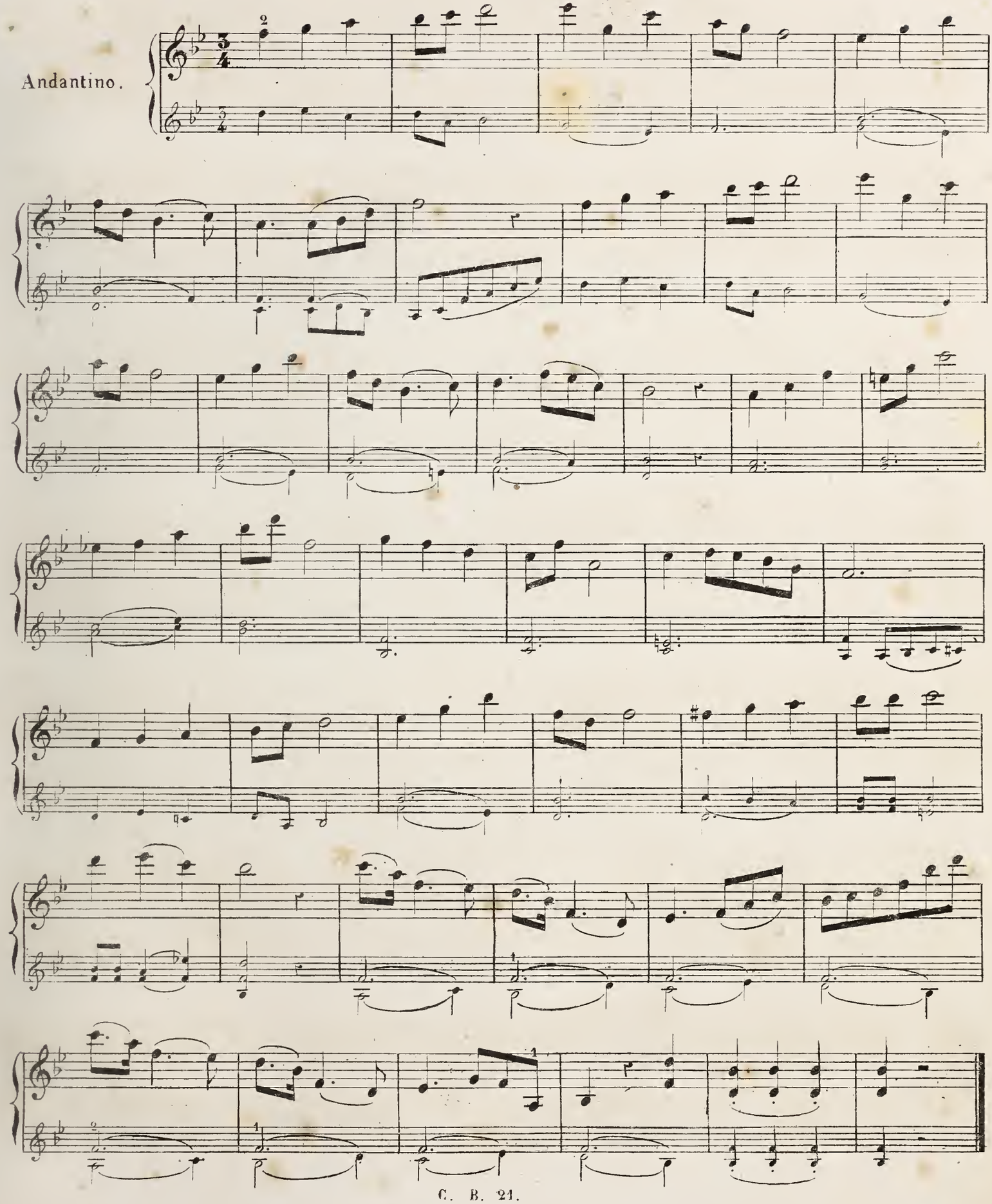


Metr ♩ = 56 1er Mouvt

„ ♩ = 72 Mouvt reel.

1re MÉLODIE.

Andantino.



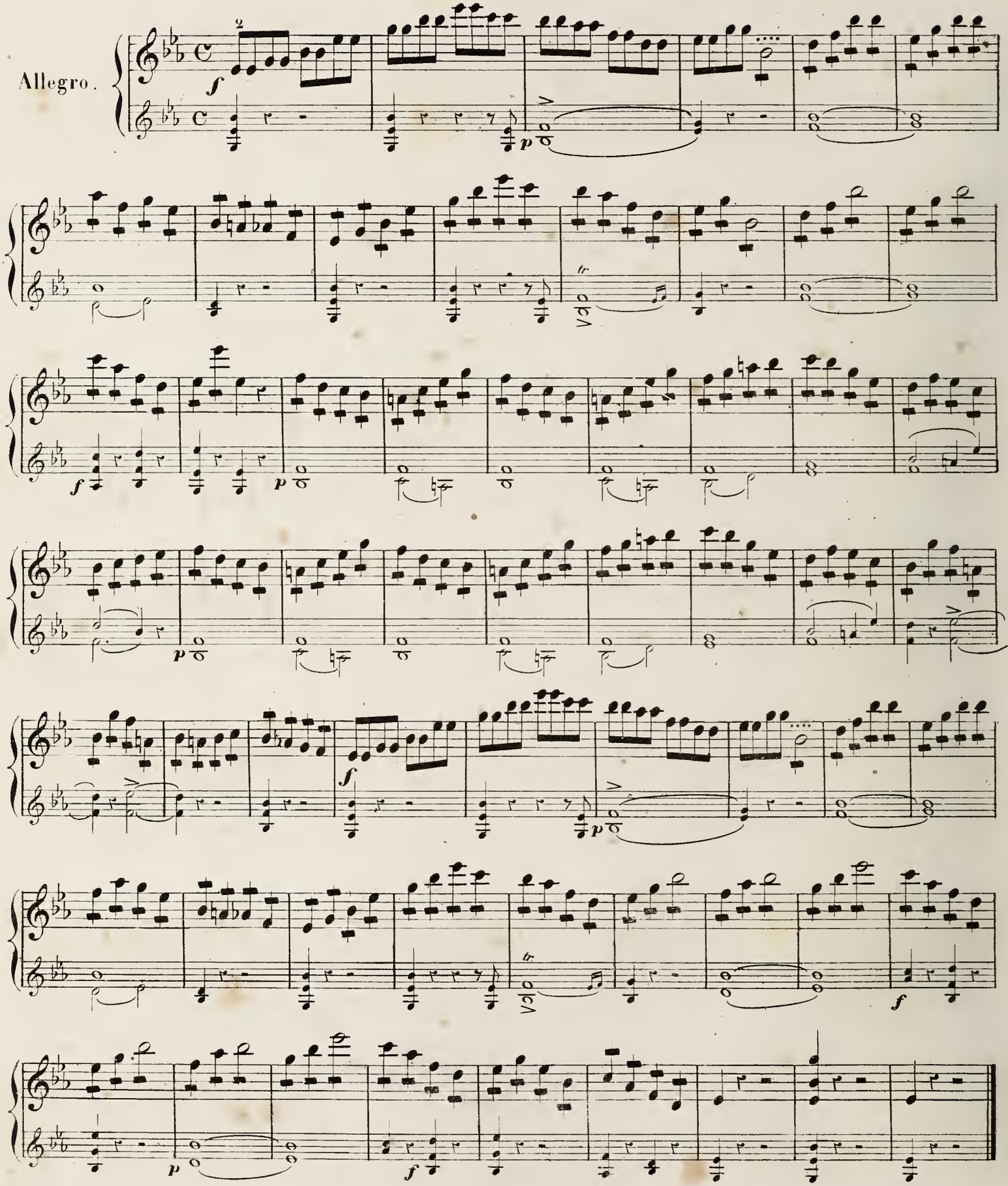
Métr: ♩ = 104 1.er Mouvt

» 𝅗𝅥 = 120 Mouvt réel.

4me POSITION.

ÉTUDE.

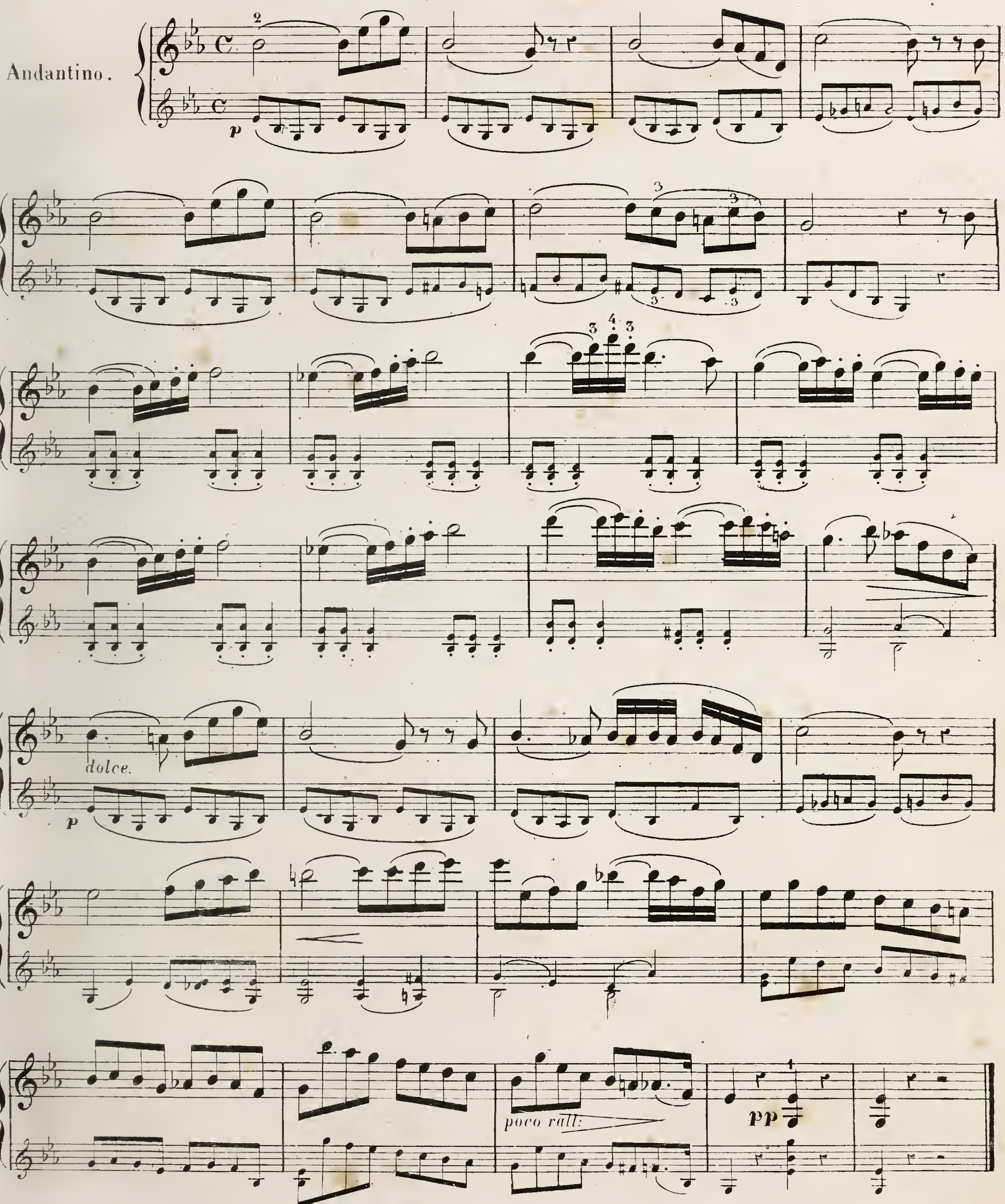
Allegro.



Métr: ♩ = 66 1er Mouvt

2me MÉLODIE.

♩ = 88 Mouvt réel.



Métr: ♩= 80
♩=100

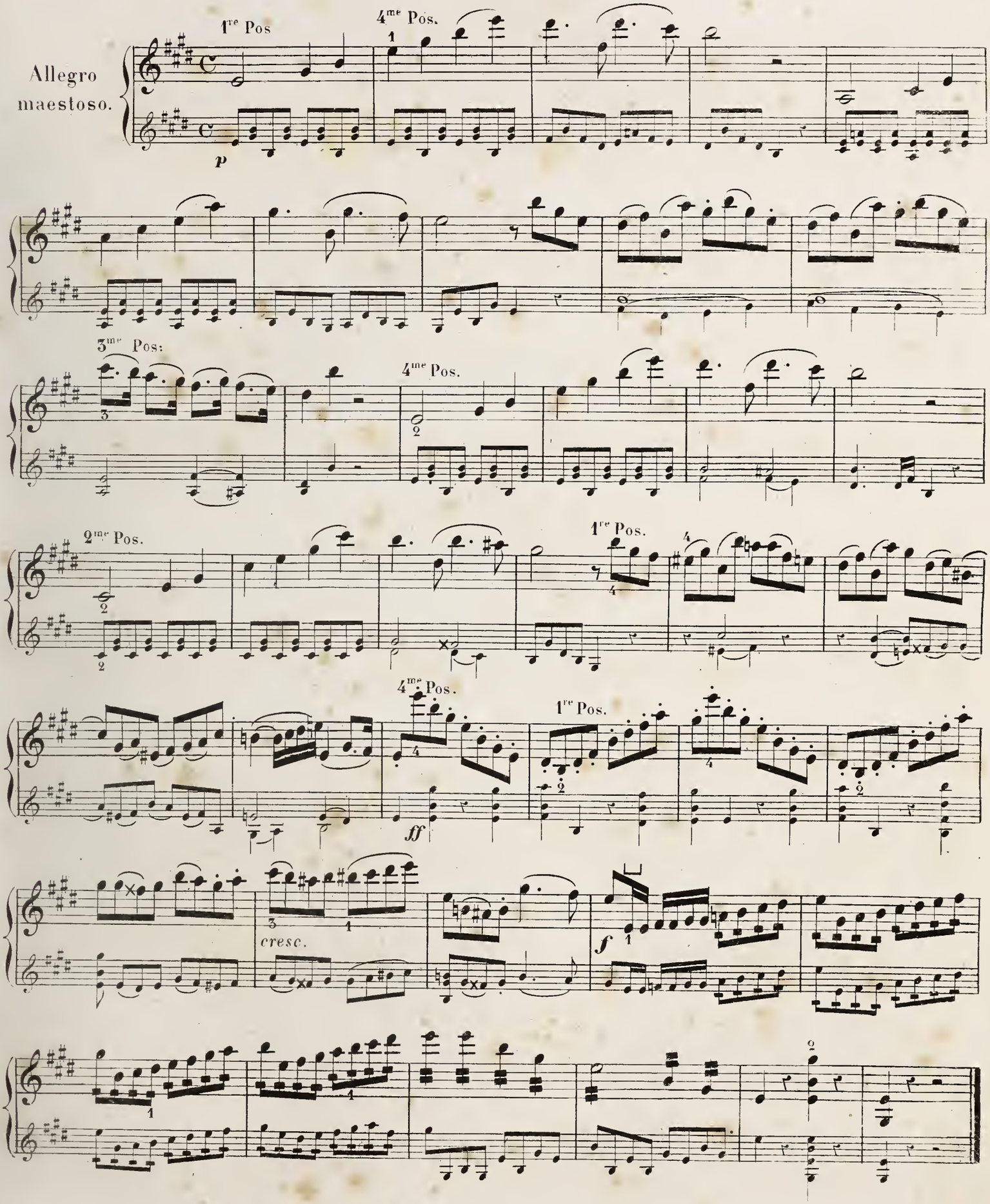
3me MÉLODIE.

Allegro moderato

Métr: ♩ = 76 1er Mouvt
♩ = 108 Mouvt réel

4me MÉLODIE.

à la 1re 2me 3me et 4me Position.



5me POSITION.

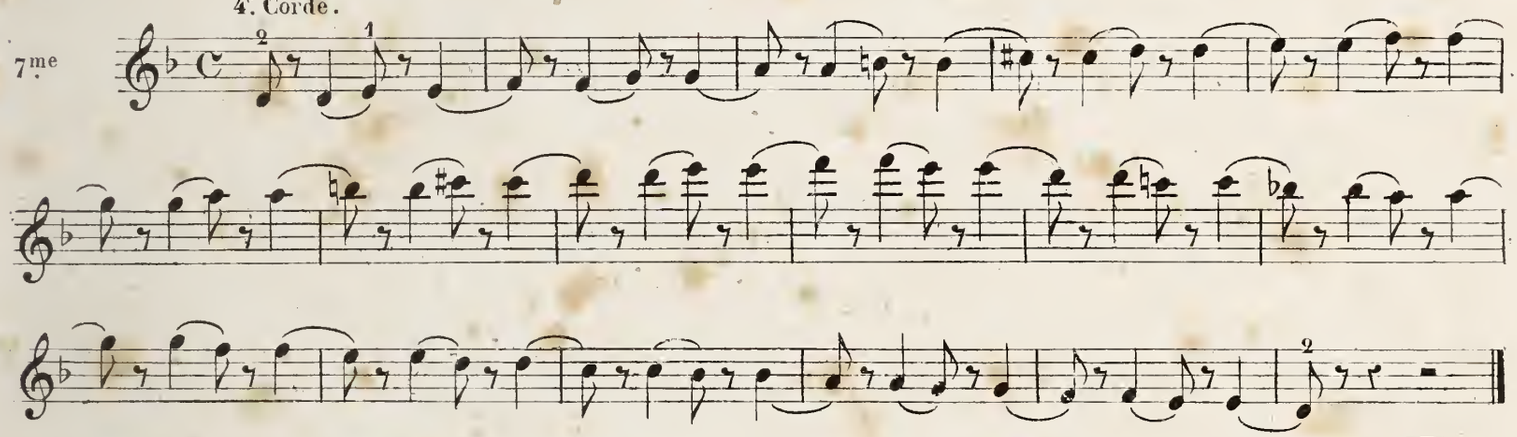
GAMMES A LA 5ve POSITION.

4.e Corde.

6.me

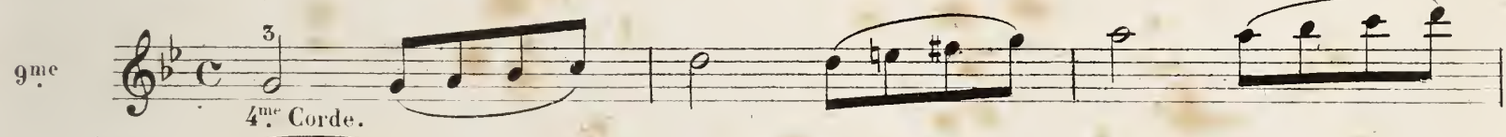
4.e Corde.

7.me

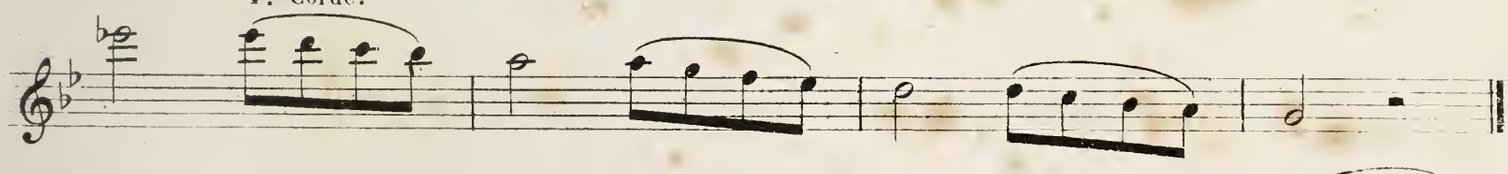


8.me

9.me

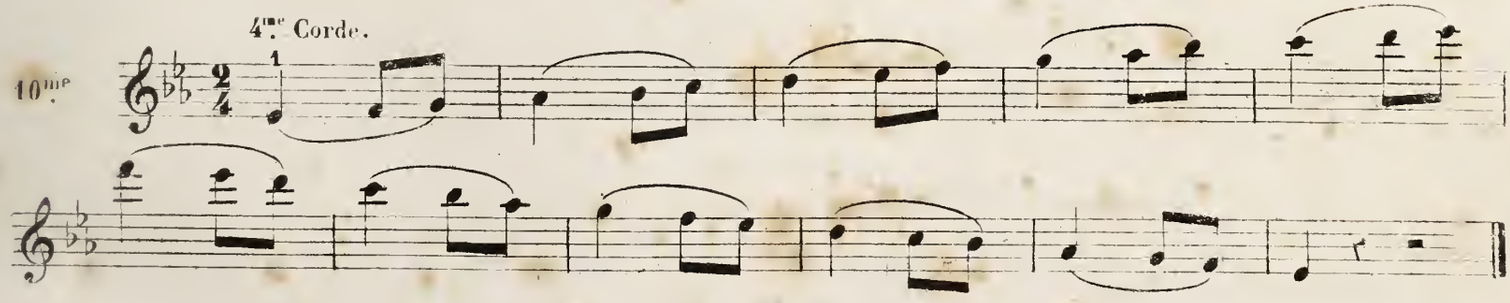


4.me Corde.



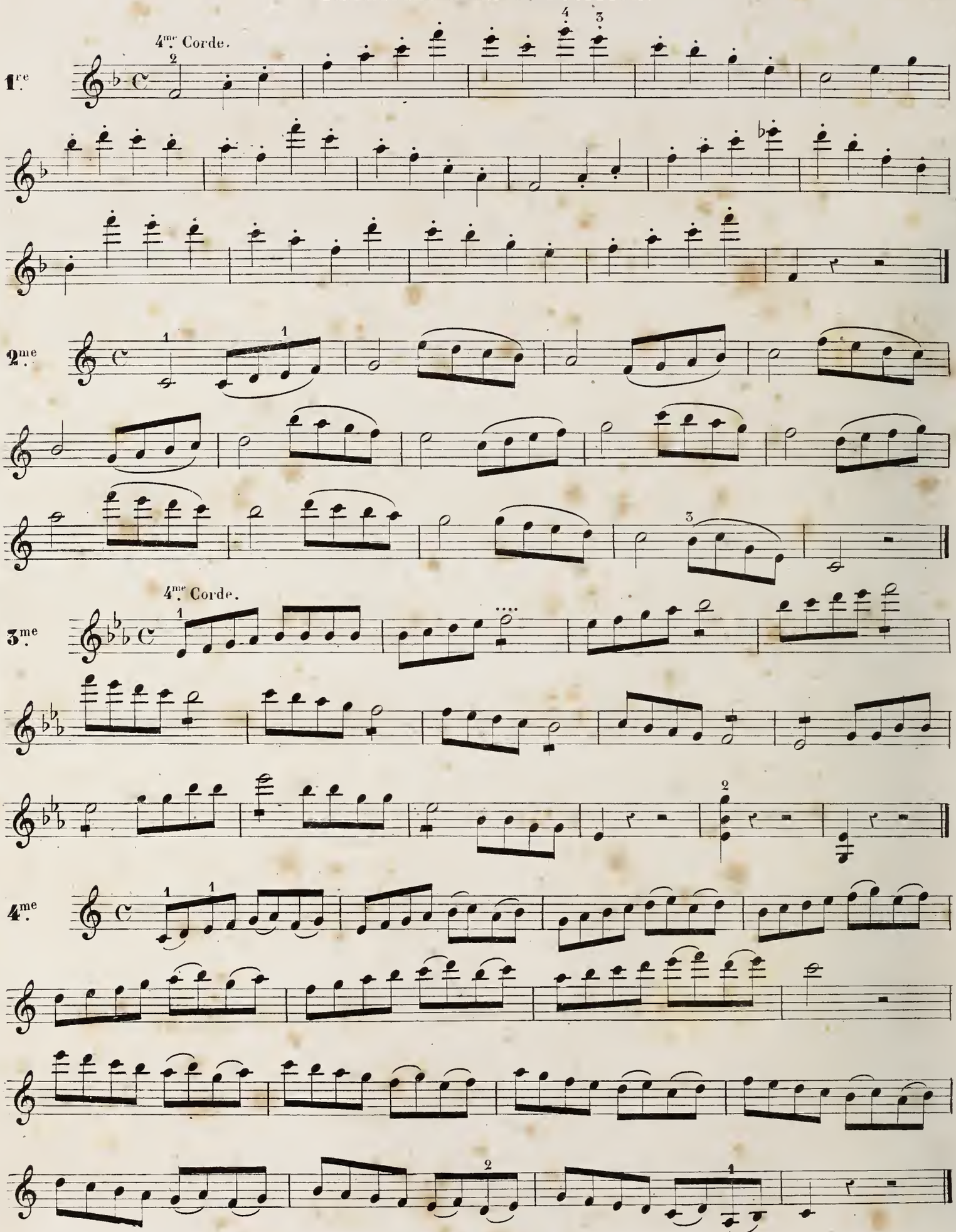
4.me Corde.

10.me



5me POSITION.

EXERCICES A LA 5me POSITION.



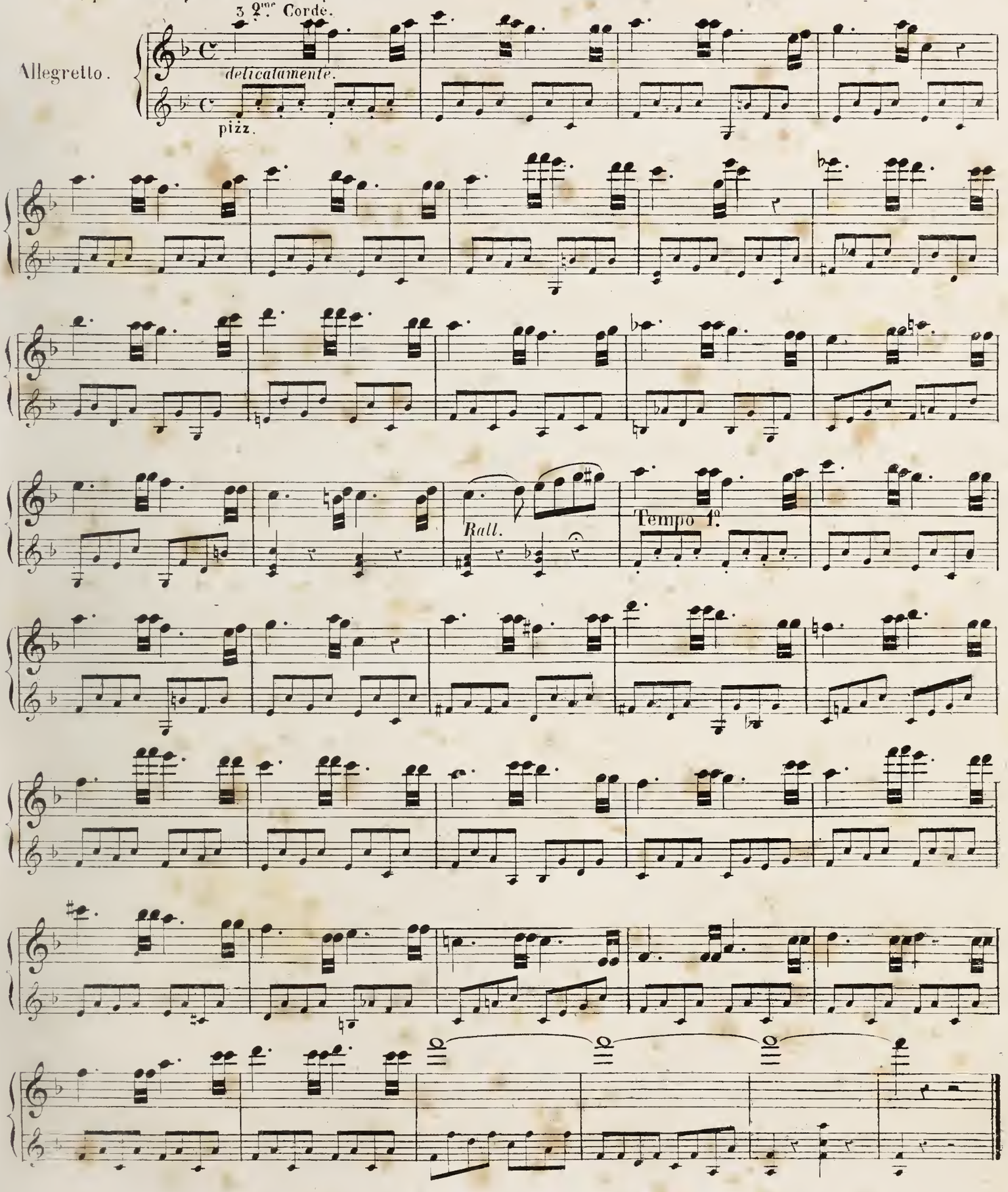
5.me POSITION

Métr: ♩=66 1.er Mouvt

» ♩=88 Mouvt réel.

1.re MÉLODIE.

Dans cette Mélodie, on s'attachera à donner autant de douceur et de légereté aux deux doubles croches qui se font du *talon*, qu'a celles qui se font de la *pointe*.



5me POSITION.

2me MÉLODIE.

Metr: ♩.=66 1.r Mouvt
♩.=88 Mouvt réel.

Metr: ♩=80 1 Mouvt
" ♩=100 Mouvt réel.

3me MÉLODIE.

Moderato.

Métr: ♩ = 63 1er Mouv.t
» ♩ = 84 Mouv.t reel.

4me MÉLODIE

A LA 1re, 3me ET 5me POSITIONS.

Andantino.

1re Pos. 3me Pos.

pizz. arco. pizz. arco.

5me Pos.

Metr. ♩ = 64 1er Mouvt

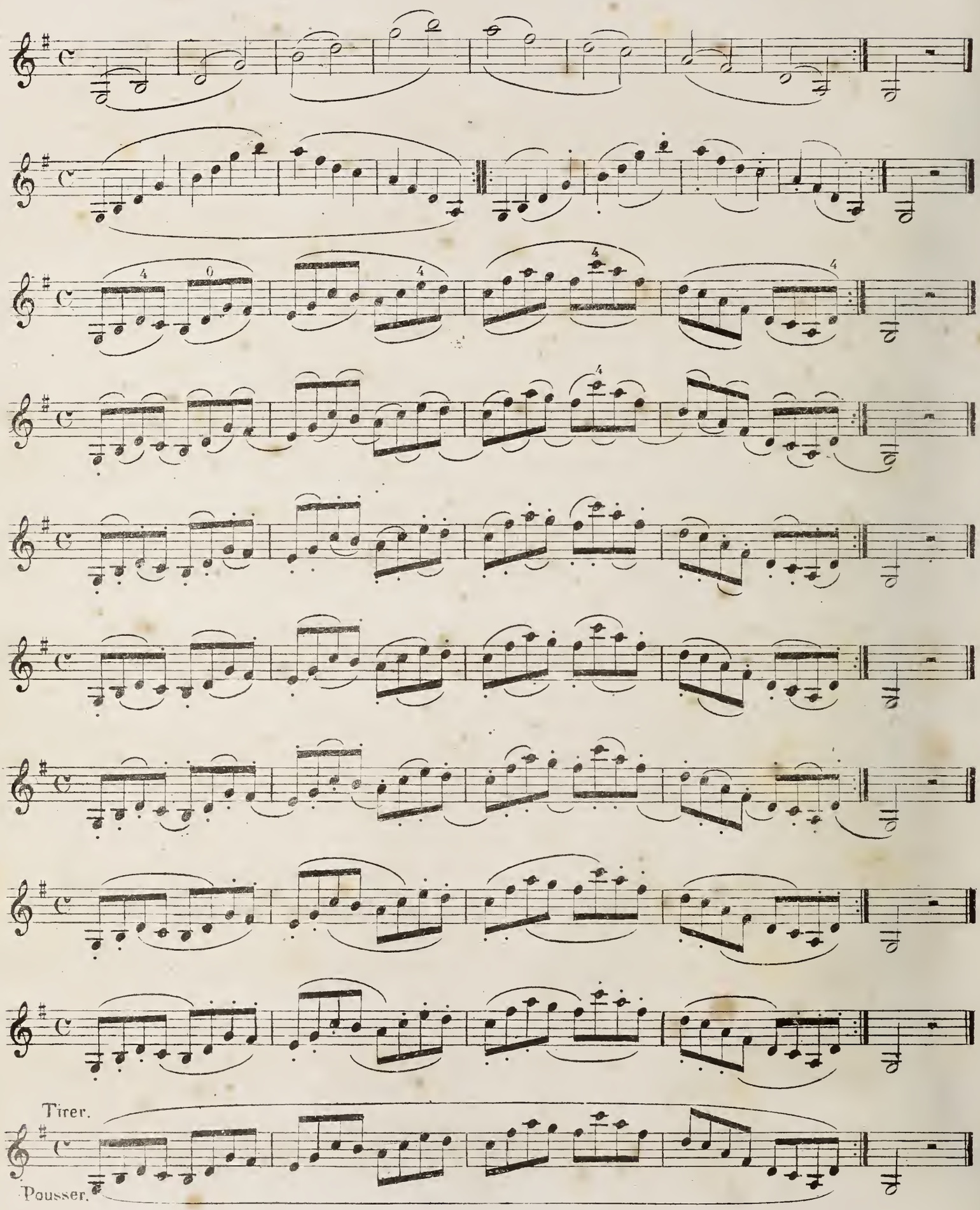
» ♩ = 104 Mouvt réel.

5me MÉLODIE.

à la 1re 3me et 5me Position.

Moderato.

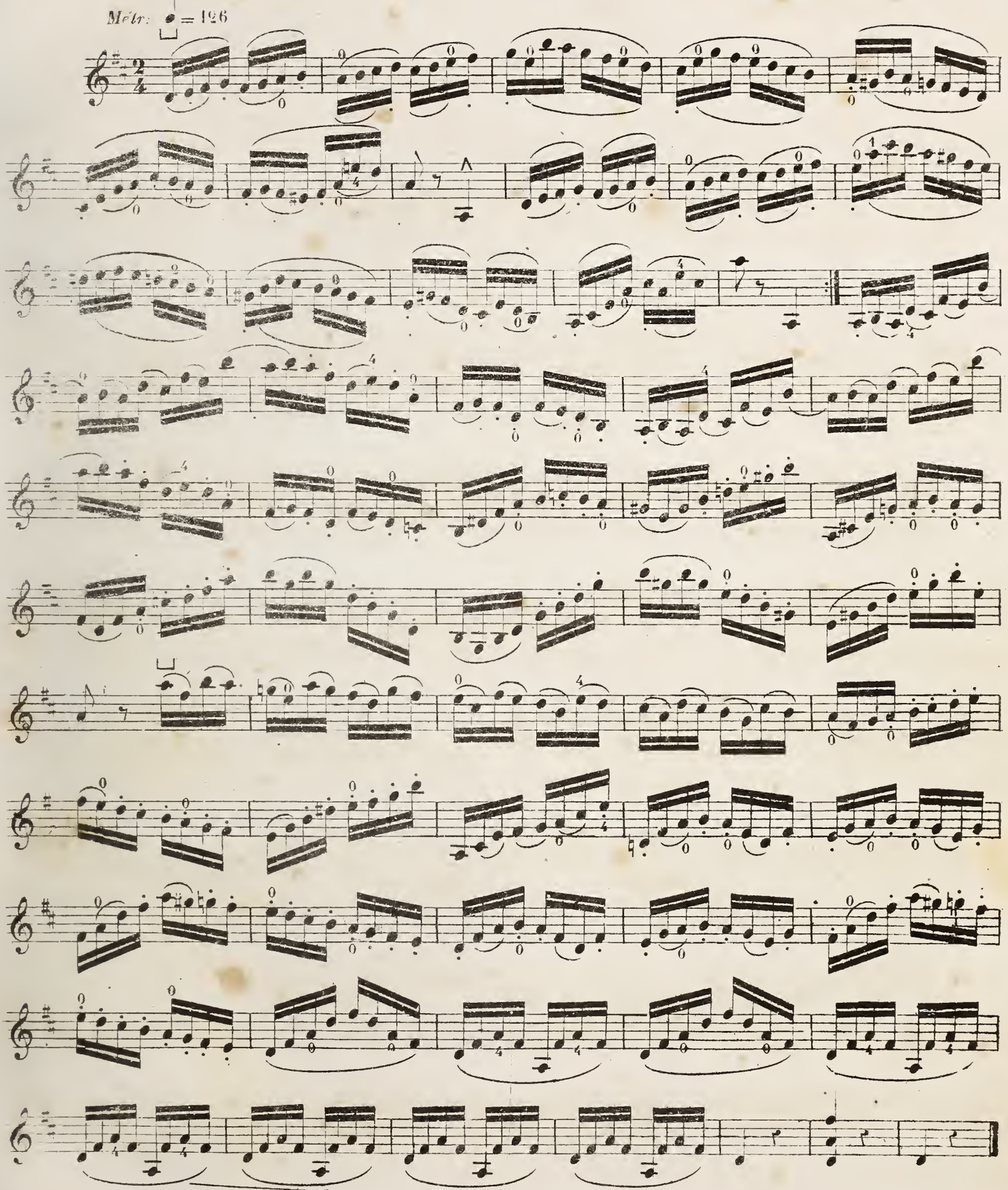
f Brillante.


Tirer.
Pousser.

ÉTUDE

ou

APPLICATION DE DIVERS COUPS D'ARCHET.



EXERCICES PRÉPARATOIRES POUR LE TRILLE ET LA CADENCE.

NOTA BENE. Nous presentons la gamme et l'étude qui suivent, comme un exercice tout-à-fait élémentaire sur l'egalité des notes dans le battement du trille, Dans la 2me Partie, nous expliquons les terminaisons diverses de la cadence, en développant l'étude du trille déjà commencée par les exercices ci-après.

Apporter une stricte égalité dans la valeur des notes; que le doigt tombe sur la corde d'assez haut pour marteler avec une égalité soutenue.

Exercer cette même gamme de la manière suivante.

ÉTUDE

APPLICATION DES EXERCICES PRÉCÉDENTS

NOTA L'étude suivante peut s'exercer d'abord en croche.

EXERCICES PRÉPARATOIRES DES DOUBLES CORDES.

DE L'ARCHET SUR DEUX CORDES À VIDES.

Avant de passer à l'étude des doigts dans les doubles sons, il est bon d'exercer l'archet à l'attaque des deux cordes à la fois. Cet exercice préparatoire sur les cordes à vides offre en même temps l'avantage d'enseigner graduellement à l'élève la manière d'accorder son violon. Bien accorder un instrument exige non seulement de la justesse d'oreille, mais encore une grande habilité.

Les chevilles ayant le défaut de résister ou de s'échapper brusquement, on a imaginé de les enduire avec du savon et de mettre par dessus une couche de craie ou de blanc d'Espagne. Cette opération faite, on tourne plusieurs fois la cheville dans son trou jusqu'à ce qu'elle aît acquis le degré de soumission desiré; il faut ensuite éviter que les cordes roulées sur le cylindre des chevilles ne touchent les parois du manche et par ce frottement n'en paralisent le mouvement. On accordera son violon avec vigueur, souplesse et égalité de pression afin d'obtenir une pleine et entière vibration des cordes: un violon accordé avec énergie est bien moins susceptible de se déranger que celui accordé avec mollesse.

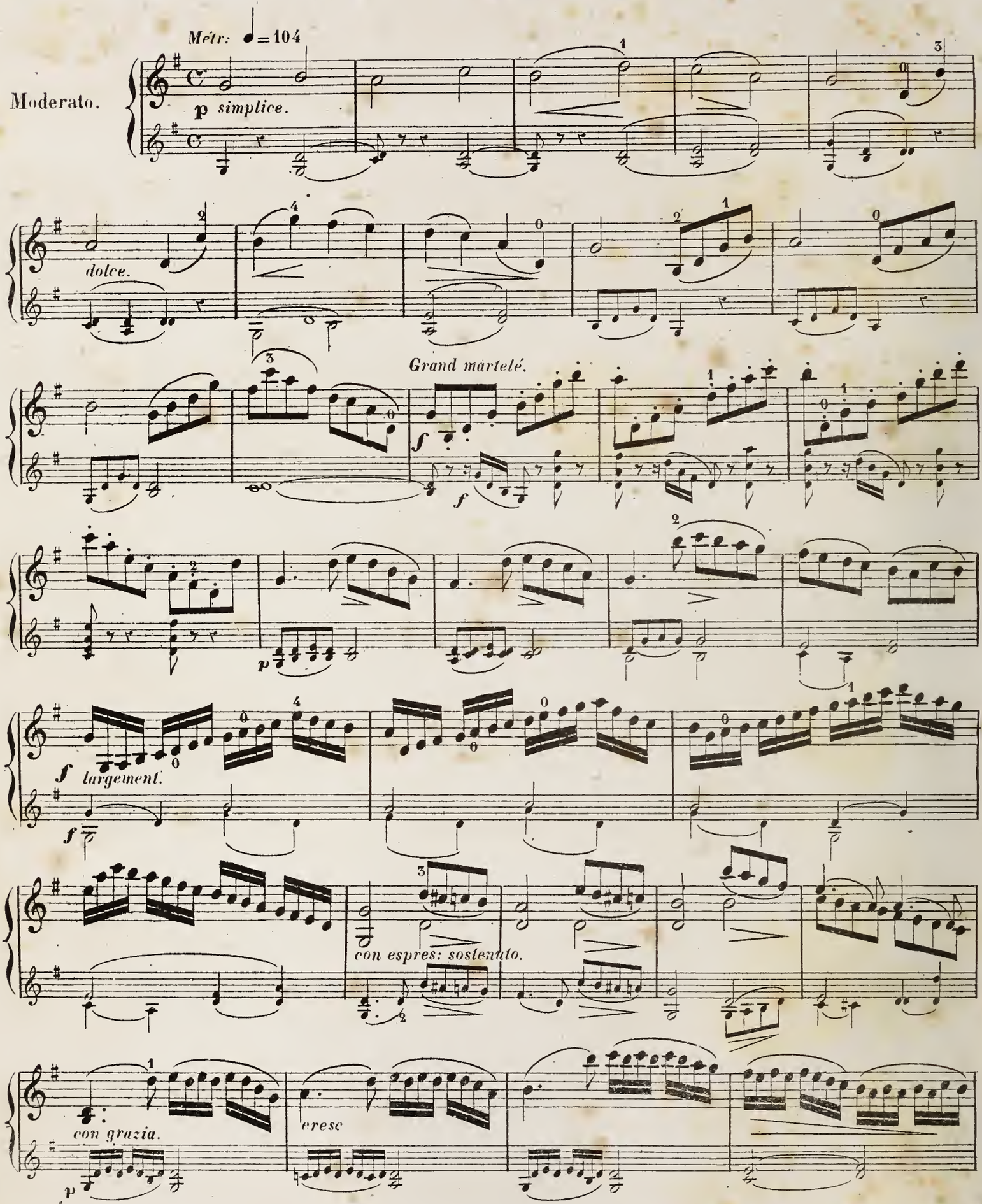
Metr: ♩=96
Adagio
sostenuto
pp
cante spianota
cresc.
p

p
f
sempre f
dolce.
pp
cresc
f
ff
p

THÊME ET VARIATIONS

ou

RÉSUMÉ DES ÉLÉMENTS QUI PRÉCÈDENT.



f
f
p
p
fff energico.
ff
p con delicatessa.
pp
ff sostenuto.
cresc ff
fiammente.

Più animato.
CODA.
p
cresc.
f
cresc
mf
cresc.
tr
ff

DERNIER AVIS DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Après avoir étudié, un à un, les éléments de cette première Partie, l'élève, ne doit point l'abandonner, en passant à la deuxième. A quelque degré de force qu'on soit arrivé dans les arts, on a toujours besoin de repasser l'échelle des premiers exercices, sans en négliger un seul échelon. Il faut, surtout, que l'élève se tienne en garde contre cette impatience qu'il éprouve, de vouloir aborder, sans cesse, du nouveau. Le meilleur moyen de marcher rapidement est au contraire de n'ajouter que peu à la fois à ce que l'on sait déjà. Savoir bien une chose et y rapporter tout le reste, est la logique d'un travail intelligent.

L'élève, arrivé au point d'exécuter convenablement ce premier travail élémentaire, devra commencer à se familiariser avec la lecture musicale; ce qu'il obtiendra en déchiffrant avec son maître, les accompagnements des mélodies contenues dans cet ouvrage. Pour varier ses essais de lecture, il pourra choisir en dehors de cette Méthode, et toujours sous la direction de son professeur, des morceaux concertants, soit avec Violon, soit avec Piano. Nous avons, à ce point de vue, publié une série de Duos sous le Titre de *Souvenirs-Dramatiques*, où figurent les plus belles mélodies, puisées dans les principaux opéras Italiens, Allemands et Français. Cet ouvrage étant tout didactique, nous y avons apporté le plus grand soin, tant pour le doigté que pour l'indication des nuances et des mouvements. Cette lecture sera tout à la fois, pour l'élève, un travail et un délassement qui aideront à former, peu à peu, son goût et son style; mais quelque soit l'attrait qu'il y trouve, il ne doit jamais oublier sa Méthode. L'artiste qui veut conserver à son talent une tension progressive, doit chaque jour oublier son savoir; en un mot, se faire élève, pour repasser successivement tous les degrés de son éducation musicale, comme au temps de ses premières études.

Paris. Lith. Michel et. 27, rue Laff...

1re Partie
du Mécanisme:
Des difficultés
élémentaires,
précédées d'un Solfége
abrégé.

MÉTHODE
DE
VIOLON,
2e Partie du Mécanisme

2e PARTIE
du Mécanisme:
DES
DIFFICULTÉS
transcendantes.

3e Partie:
DU STYLE
ET DE
ses éléments.

PAR

C. DE BÉRIOT.

OP: 102

Divisée en 3 Parties. *Chaque Partie : 25f*

Réunies: 60f.

En vente à PARIS, 1, Rue Louis-le-Grand;
Mayence fils de B. Schott. Londres, Schott et Cie Bruxelles, Schott frères.

2E PARTIE

A. VIALON.

2.me PARTIE.

Ainsi que nous l'avons expliqué dans la Préface, cette seconde partie traite également des difficultés du mécanisme, seulement, nous devons faire observer que nous partageons en plusieurs leçons les éléments dont elle se compose, pour rendre, par leur variété, le travail plus attrayant. Ainsi, par exemple, au lieu d'offrir en bloc les trois espèces de coups d'archet *détachés*, nous les séparerons par d'autres éléments, qui subissent la même division. C'est cé que nous appelons, à l'article des observations, servir les éléments en *petites doses* mélodiques.

DU SON.

La belle qualité du *son* dépend de trois conditions indispensables.

La première, c'est la justesse d'intonation, la seconde, la perpendicularité de l'archet à la corde et la troisième, c'est l'égalité dans la pression et le mouvement de l'archet.

La justesse d'intonation met en rapport les notes consonnantes; elle provoque la plus grande vibration dans la table d'harmonie du *Violon* et contribue ainsi à augmenter la rondeur du timbre.

La perpendicularité donne au Violon sa plus grande puissance par le mouvement qu'elle imprime à la corde.

Enfin, l'égalité de pression et de mouvement donne au *son* toute son élasticité et sa pureté.

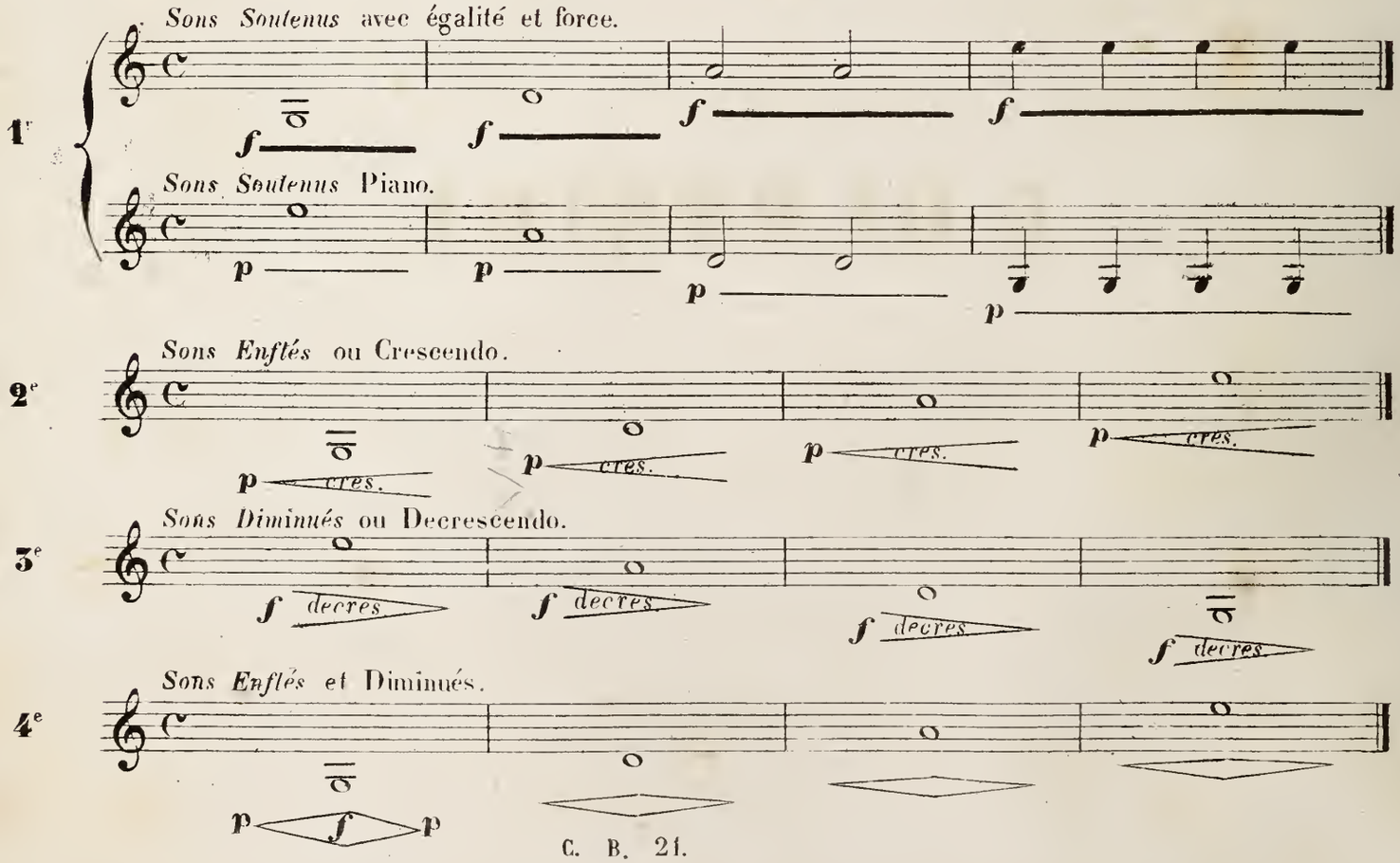
Il y a deux sortes d'égalité, l'une absolue, l'autre relative.

L'égalité absolue consiste à donner une pression uniforme pendant toute la durée de la note.

L'égalité relative à augmenter ou à diminuer sans interruption l'intensité du *son* dans une progression toujours égale.

DES NUANCES DE L'ARCHET.

Il y à quatre manières de soutenir et de filer les sons savoir:



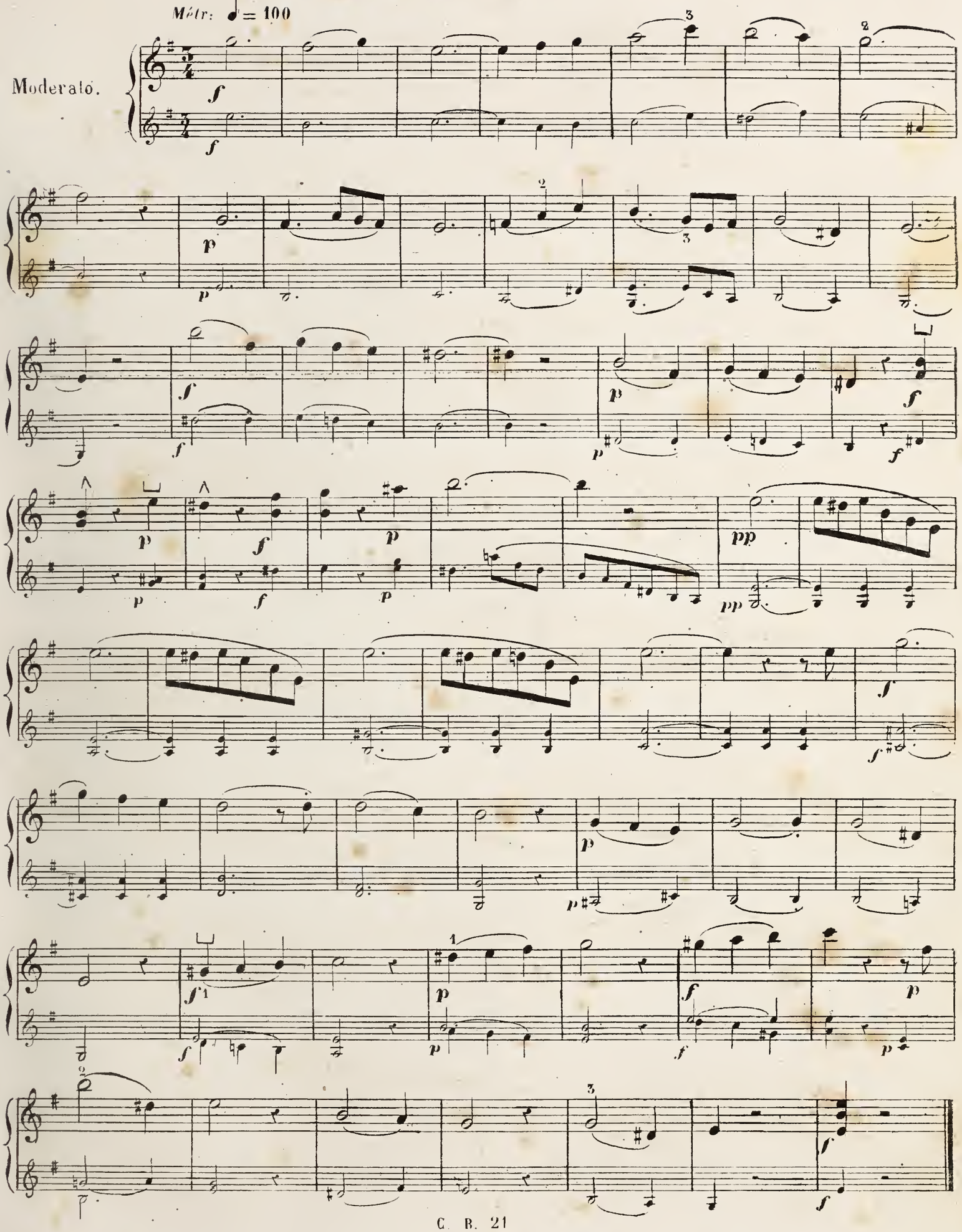
Quoique les gammes qui suivent soient écrites en noires, pour occuper moins de place dans la Méthode, on pourra néanmoins les travailler à volonté dans tous les mouvements, depuis la ronde jusqu'à la croche. On observera une grande uniformité de son dans le fortissimo comme dans le pianissimo.

Application des contrastes de force et de douceur.

N° 1.

CHANT DE BELLINI (Puritains)

N° 2.
MÉLODIE.



N° 5.

ÉTUDE.

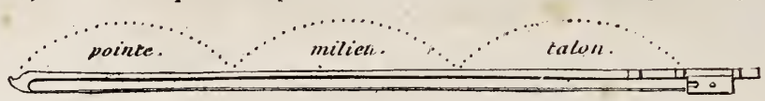
№ 4.
ÉTUDE.

DIVISION DE L'ARCHET.

Pour indiquer l'emploi de l'archet, nous divisons son étendue en trois parties égales à partir de la hausse jusqu'à l'extrémité du crin, savoir:

Le talon, qui comprend le premier tiers, le milieu qui comprend le second et enfin la pointe pour la 3e partie.

EXEMPLE :



DES COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS.

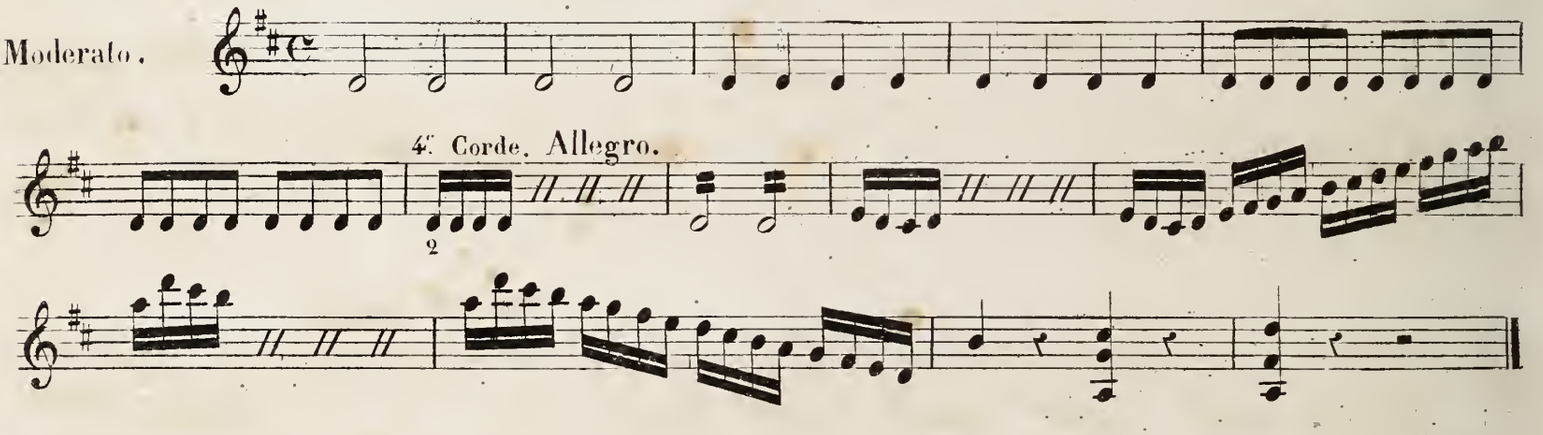
Les coups d'archet détachés se divisent en trois espèces: 1° Le Continu, 2° le Coupé ou mat, 3° le Rebondissant ou élastique. Lorsque ces coups d'archet sont larges, ils se font vers le milieu du crin; fréquents ou serrés, vers la pointe.

COUP D'ARCHET CONTINU.

Le coup d'archet continu a pour origine les notes égales et soutenues des mouvements lents, dont on a pu se rendre compte dans la 1re partie de notre méthode. C'est un mouvement de va et vient qui se fait sans interruption entre les sons. On l'exercera d'abord en notes lentes et larges dont on accélèrera peu à peu le mouvement, en rétrécissant le coup d'archet jusqu'à celui des doubles croches dans l'Allegro, correspondant au numéro du métronome ♩=138.

1er.

EXEMPLE :



Ce détaché est celui dont on obtient la plus grande puissance de son; il permet de nuancer le trait à volonté, par la largeur et la pression graduées, en raison de la force que l'on veut atteindre.

2d.

EXEMPLE :

Par exception, le détaché continu se fait aussi vers le talon dans les passages de la 4e corde, qui demandent de la vigueur, ainsi qu'on le verra dans le troisième exemple de la page suivante.

TRAIT FINAL ou ÉTUDE.

Metr: ♩ = 126

Allegro.

p

TRAIT FINAL ou ÉTUDE.

♩ = 138

Allegro vivace.

DU TALON 4^me^ Corde.

ÉTUDES POUR LA JUSTESSE DANS LES DOUBLES CORDES.

La justesse d'intonation dans les doubles cordes exige un sentiment exquis de l'harmonie. Pour arriver à cette précieuse qualité, il faut se familiariser d'abord avec les *tierces* et les *sixtes*, qui sont consonnantes avec les cordes à vide *sol* et *ré*. Ces cordes basses ne sont mises en vibration que lorsque l'accord supérieur est attaqué avec la plus parfaite justesse. Alors, il se produit un troisième son, qui sert de régulateur à l'oreille et à la direction des doigts. Cette justesse des doubles cordes, une fois acquise, s'étendra sur tous les autres accords du Violon. Dans les exemples ci-après, on prolongera chacun des exercices jusqu'à ce que l'instrument soit mis en pleine vibration, et que l'on entende distinctement le son des cordes à vide, indiquées par les petites notes.

EXEMPLES.

MÉLODIE.

en doubles Cordes.

DU DÉTACHÉ COUPÉ OU MAT.

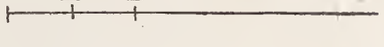
Ce détaché se produit par des coups rapides, qui laissent un intervalle entre chaque note; il se fait avec étendue et à une certaine distance du chevalet, ce qui lui donne de la rondeur.

Il faut marquer avec netteté le début de la note, en laissant la baguette sans pression à chaque point d'arrêt. Ce détaché qui convient au mouvement des doubles croches du moderato, se fait largement vers le milieu de l'archet.

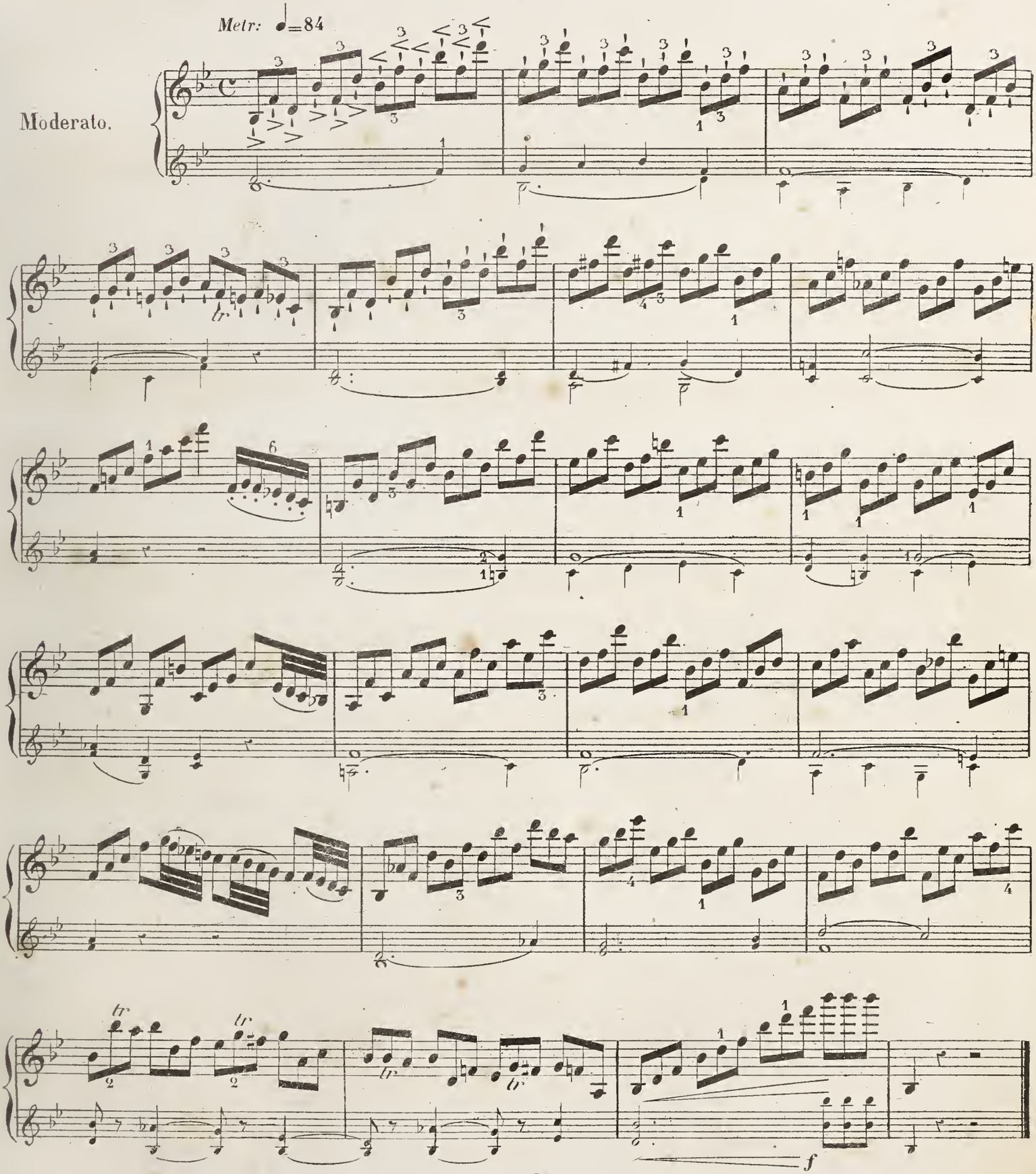
Il s'emploie dans les traits grands et majestueux des concertos, surtout dans les passages où l'archet saute d'une corde à une autre.

EXEMPLE. **ÉTUDE.**

DU MARTELÉ

Le coup d'archet martelé ne diffère, du précédent que par son étendue. Il se fait vers la pointe en petits coups de poignet vifs et serrés du point **A** au point **B**. 

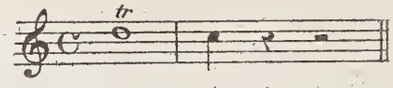
ÉTUDE.



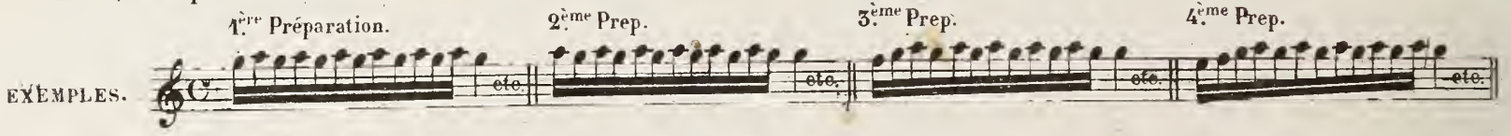
DES CADENCES, DES TRILLES, DES BRISÉS ET DES MORDANTS.

On appelle cadence le battement alternatif de deux notes conjointes d'un ton ou d'un demi-ton, qui amènent un repos mélodique et harmonique

Il s'indique de la manière suivante :

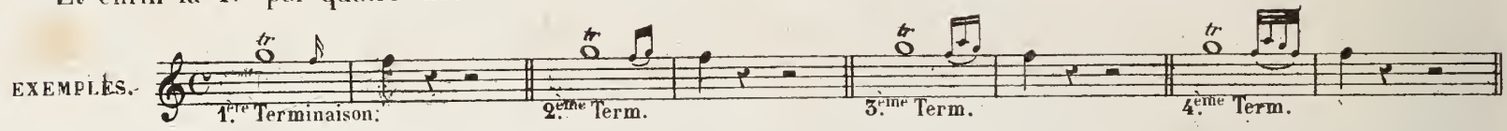


Le battement d'un ton s'appelle cadence majeure ; celui d'un demi-ton cadence mineure.
La cadence se prépare de 4 manières
La 1ère en commençant la cadence par la note sur laquelle elle est marquée
La 2ème par la note supérieure
La 3ème par une note inférieure
Et la 4ème par deux notes inférieures



DES TERMINAISONS.

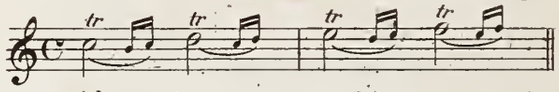
On termine de même la cadence de 4 manières principales.
La 1ère se fait par une note ajoutée à la fin du battement.
La 2ème par deux notes.
La 3ème par trois notes
Et enfin la 4ème par quatre notes.



On ne saurait indiquer d'une manière absolue, l'emploi de ces diverses terminaisons. C'est au goût de l'exécutant à les mettre toujours en rapport avec le caractère du chant, pour ne pas faire de contre sens ; simples dans la musique simple, et plus compliquées selon que la mélodie comporte plus ou moins d'ornementations.

DES TRILLES.

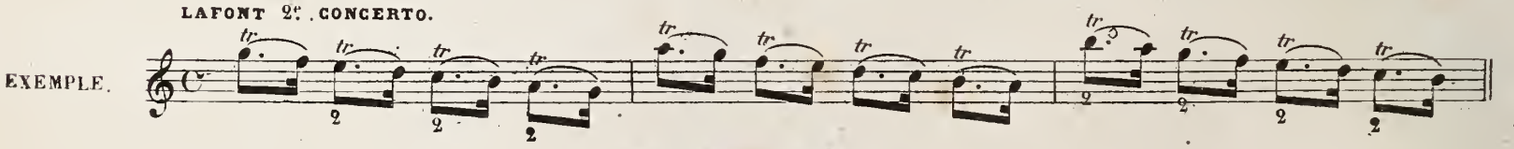
Les cadences qui se succèdent sans un repos harmonique s'appellent trilles.



Les trilles qui se succèdent plus rapidement peuvent se faire sans préparation ni terminaison.

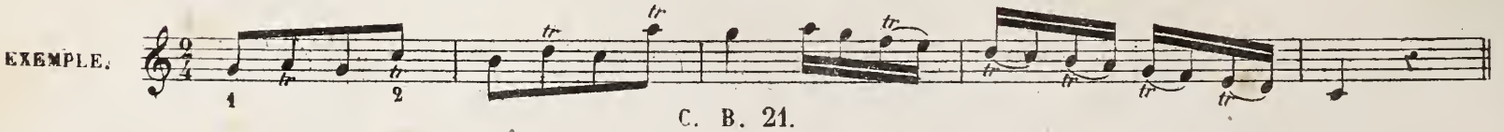
DES BRISÉS.

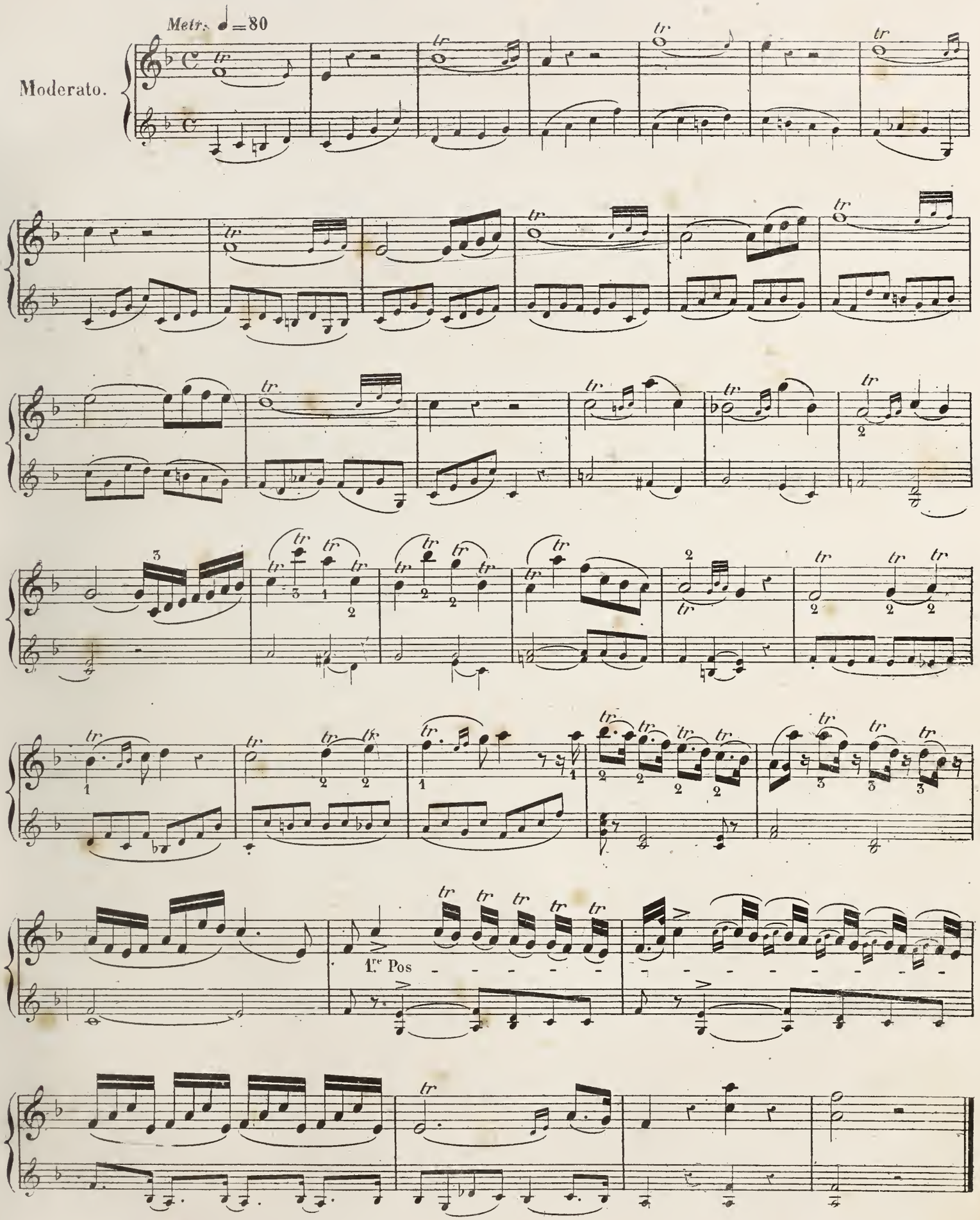
Les trilles de plus courte durée qui se font sans préparation ni terminaison s'appellent brisés.



DES MORDANTS.

Plus serré encore et sur des notes brèves, le trille s'appelle mordant.




Metr. ♩=80
Moderato.
1re Pos

DU DÉTACHÉ
rebondissant ou élastique.

Dans ce détaché, l'archet quitte la corde après chaque note par une impulsion élastique du poignet. Ce détaché se fait entre le 1.er et le 2.e tiers du crin dans les mouvements modérés.

On doit soutenir l'archet avec l'index, l'annulaire et le pouce.

Au fur et à mesure que le *détaché* devient plus acceléré, plus léger et qu'on approche naturellement de la pointe, l'annulaire quitte insensiblement la baguette, de sorte que lorsqu'on arrive vers l'extrémité du crin, l'archet n'est plus soutenu que par l'index et le pouce. Les doigts qui ne tiennent pas la baguette ne doivent point s'en éloigner, afin de conserver à la main une position naturelle et gracieuse.

Metr: 𝅗𝅥 =152
Presto.
p
2e Corde.
2e Corde.
cresc
8

DES ACCORDS.

Les accords dont nous voulons parler ici ne sont pas des notes simultanées pour faire de l'harmonie soutenue, mais des articulations énergiques, comme celles qui servent de terminaison à un morceau. Il est un principe reconnu pour tous les instruments: C'est que les accords doivent être quelque peu arpégés, pour en obtenir la clarté et la force voulues. En effet, il est à remarquer que sur le piano, par exemple, plusieurs notes frappées ensemble ne produisent pas, à beaucoup près, un effet aussi brillant qu'en mettant entr'elles un petit intervalle, quelque minime qu'il soit.

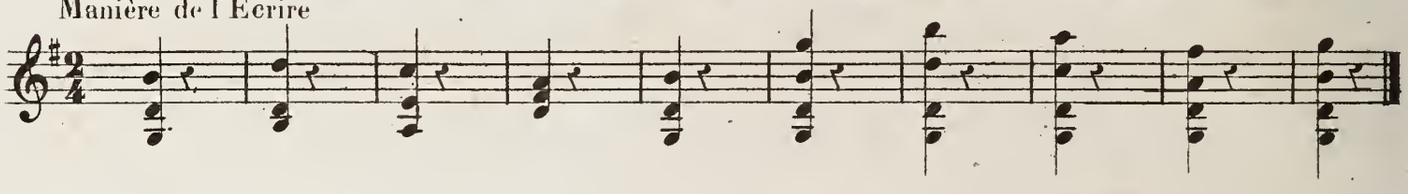
Cette manière de produire les accords, la seule bonne à notre avis, doit être surtout appliquée au *Violon*. Il serait impossible d'attaquer simultanément trois cordes, et à plus forte raison quatre, sans écraser l'accord, ce qui lui ôterait cette rondeur et ce moëlleux, qui doivent toujours accompagner la vigueur. Toute l'énergie de l'accord doit porter sur la note la plus élevée et former le temps fort de la mesure, de telle sorte que les notes les plus basses n'en soient, pour ainsi dire, que la préparation.

La force du son est indiquée ci-dessous par la grosseur de la note.

Employez sur chacun de ces accords tout le premier tiers de l'archet, et enlevez-le avec force et vivacité, pour laisser aux cordes toute leur liberté de vibration.

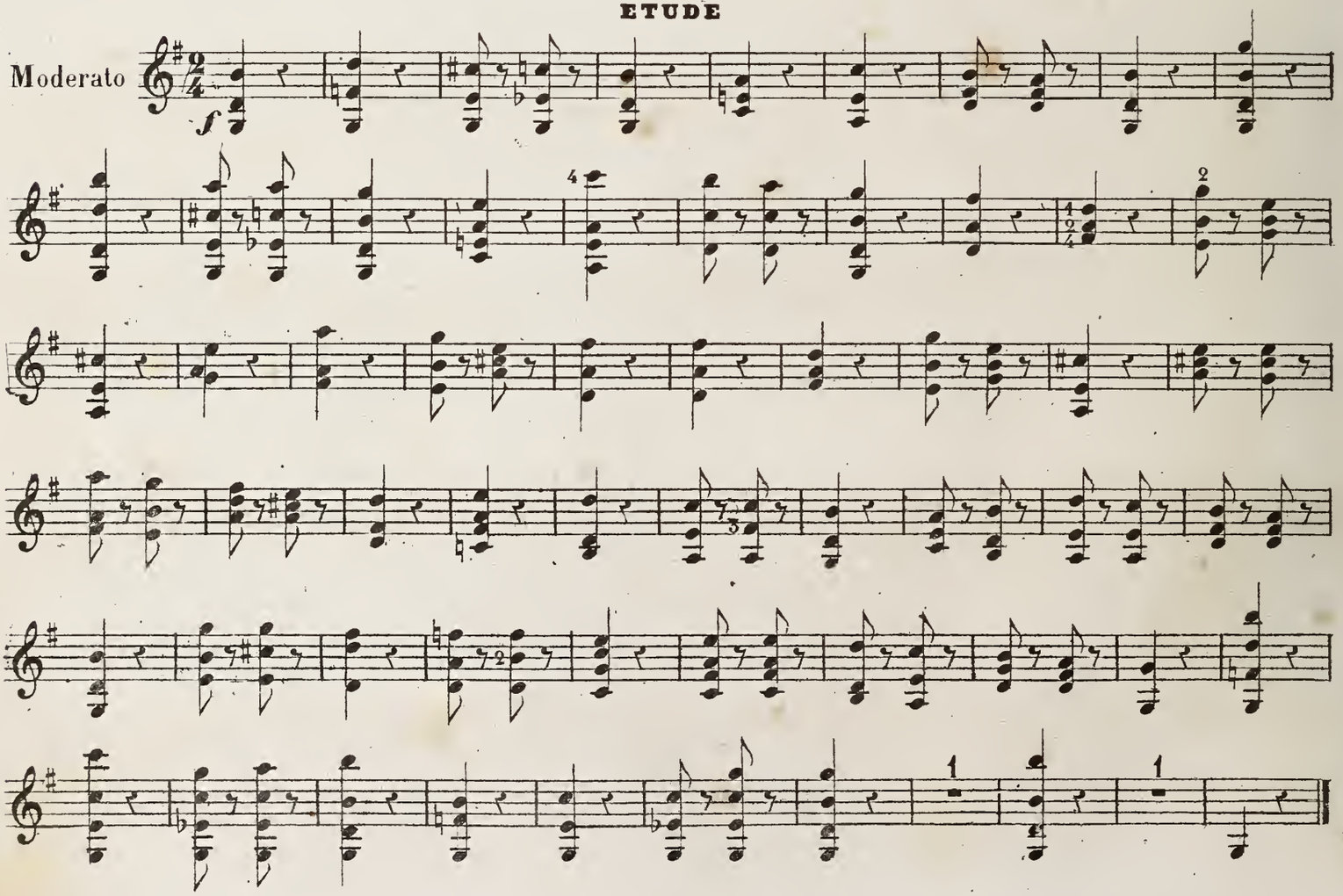
Manière d'Exécuter

Manière de l'Ecrire

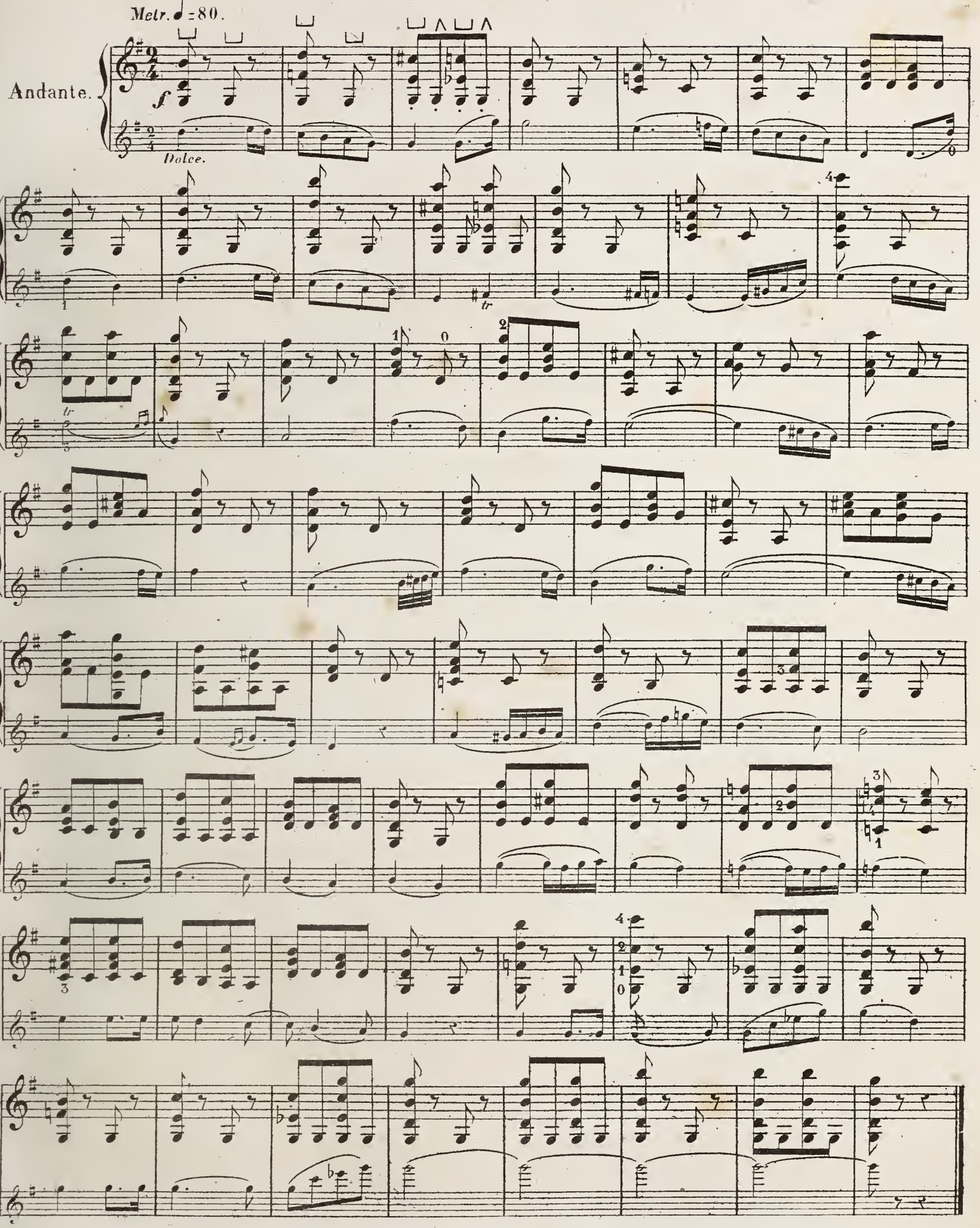


ÉTUDE

Moderato



Variante sur la précédente Étude.



DES COUPS D'ARCHET COULÉS.

La rigoureuse égalité dans une succession de notes coulées est le but qu'il faut atteindre. Pour y parvenir, il faut éviter toute interruption aux changements d'archet.

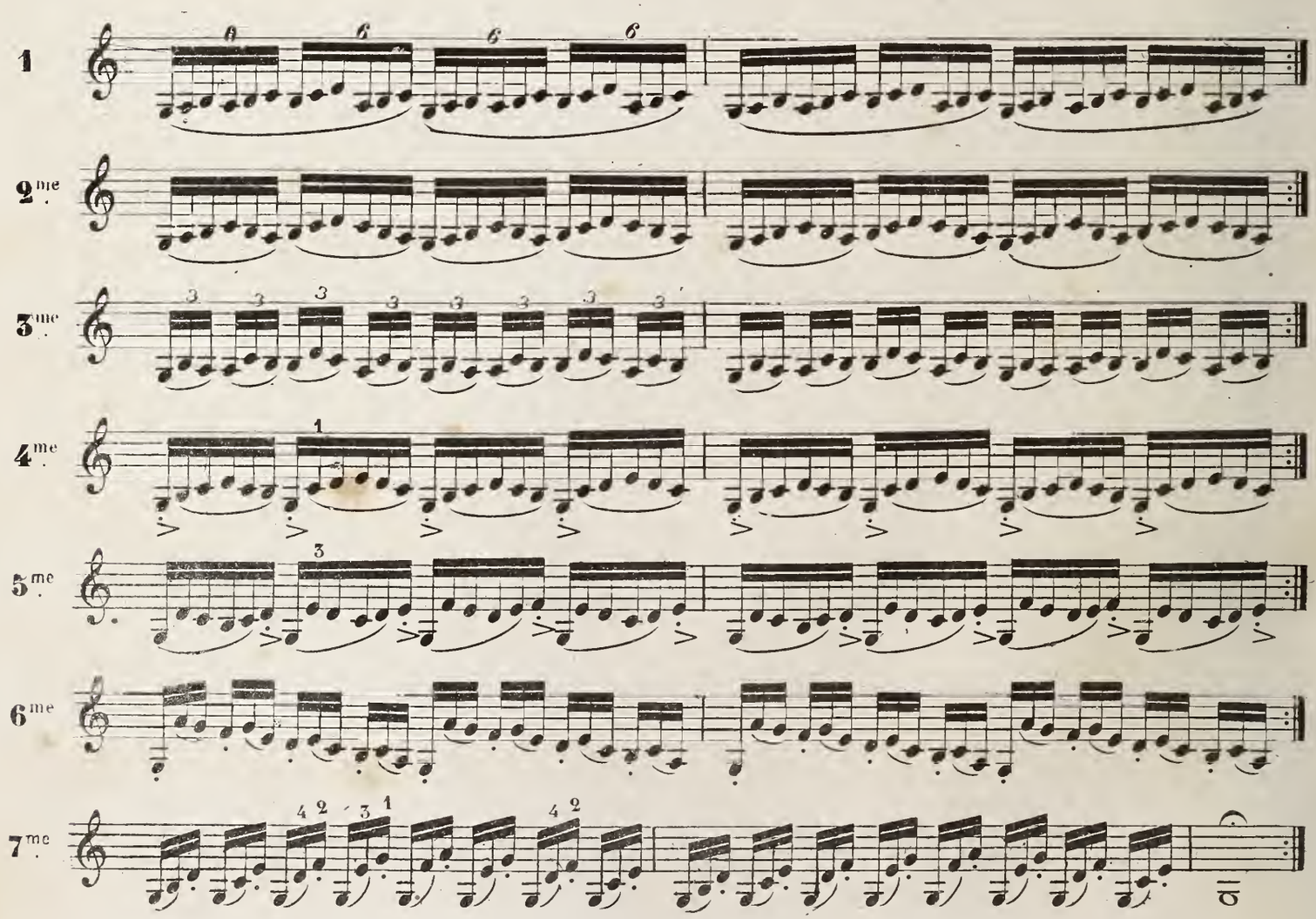
Il vaut mieux accentuer, quelque peu que ce soit, la note qui commence un coup d'archet que de donner une secousse à celle qui le termine, ainsi que nous l'avons expliqué à l'article des sons soutenus dans la première partie.

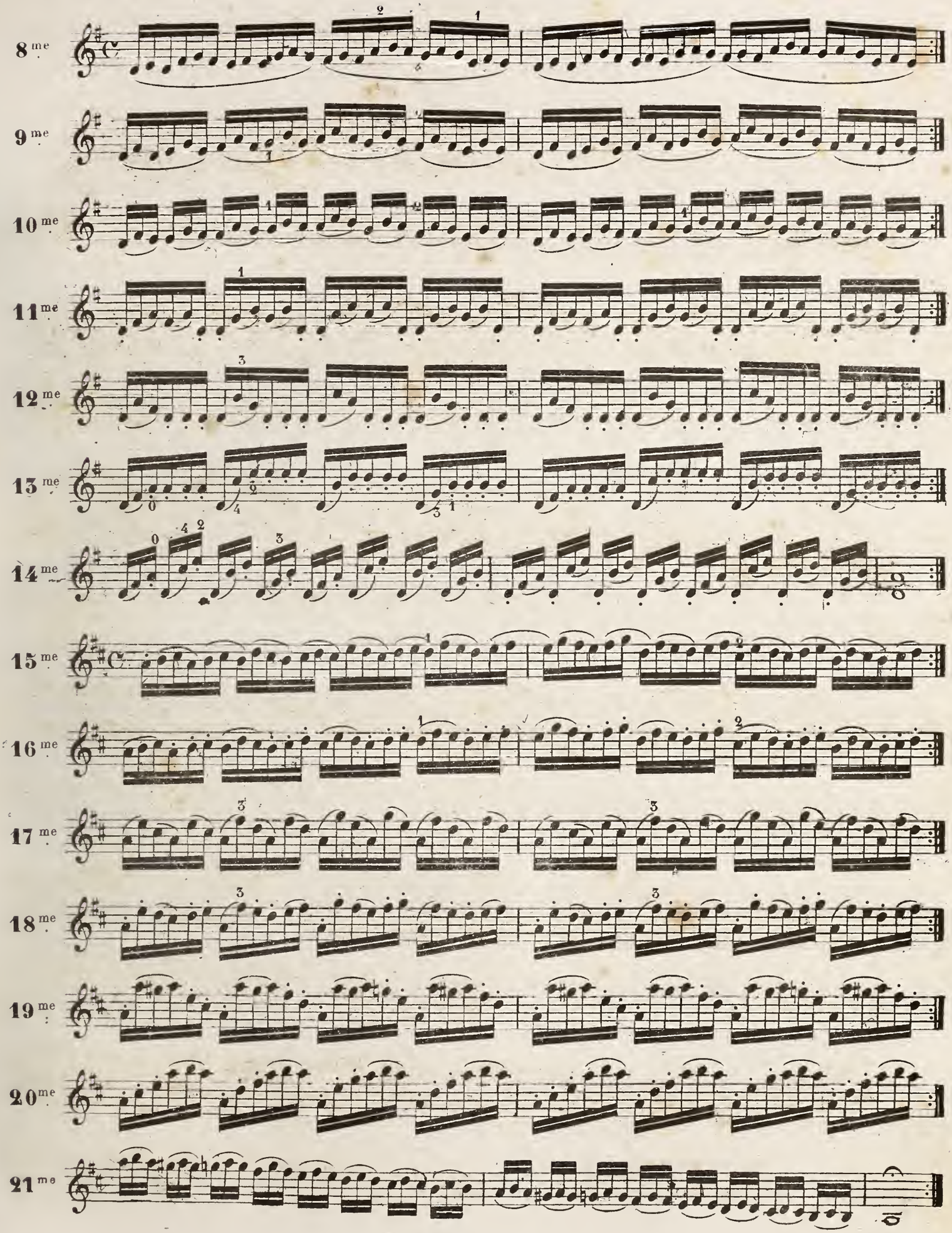
EXEMPLE.

Dans les diverses combinaisons de coups d'archet coulés et détachés, il faut avoir soin de conserver le milieu de l'archet. On évitera par là d'être pris au dépourvu ce qui arriverait en laissant gagner, soit la pointe, soit le talon.

EXERCICES.

Diverses combinaisons de coups d'archet appliquées aux Sextelets et Triolets.




8 me
9 me
10 me
11 me
12 me
13 me
14 me
15 me
16 me
17 me
18 me
19 me
20 me
21 me

ETUDE
ou application des exercices qui précèdent

pizz.
arco.

DU DOIGTER.

Nous classons en deux espèces le doigter du Violon; celui de l'expression et celui du mécanisme; en d'autres termes, le doigter du chant et celui du trait. (1)

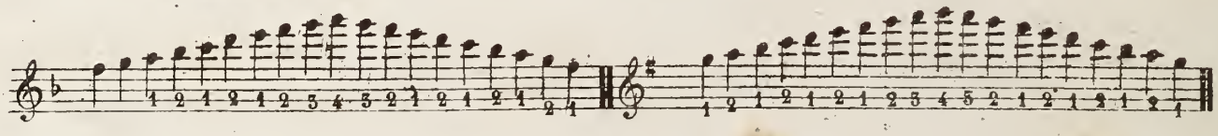
Le doigter employé dans le chant par les différents maîtres est un moyen puissant d'expression; il sert à lier les sons entr'eux et à imiter les inflexions de la voix humaine. Il varie chez tous les exécutants selon le sentiment qu'ils veulent exprimer; mais il n'est pas sans écueil et peut dégénérer en défaut, quand on en fait un abus (ainsi que nous l'expliquons à l'article Ports de voix dans la 3.e Partie de notre Méthode.)

Ce que nous entendons par doigter du mécanisme, a pour objet de rendre le trait avec le plus de facilité et d'égalité possible. Ce doigter, dont nous nous occuperons d'abord dans cet article, n'étant pas soumis, comme celui de l'expression, à la diversité des genres, peut dans certaines limites être assujetti à des règles. Il serait impossible cependant d'entrer ici dans tous les détails que comporte le doigter du mécanisme; nous ne pouvons que signaler sur cet élément les aperçus les plus généraux, c'est-à-dire le doigter qui nous semble le meilleur, dans les formes de traits qui appartiennent au génie du Violon. Ces formes se divisent en plusieurs catégories dont les principales sont: Les *gammes ascendantes et descendantes*, les *groupes échelonnés*, les *traits fixes* et les *mouvements parallèles*.

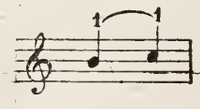
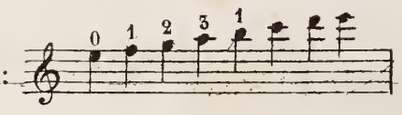
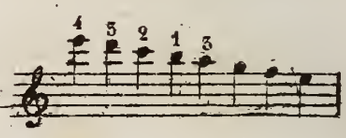
Ces exemples bien travaillés, bien médités, exerceront bientôt l'élève, par leur similitude, à deviner dans la lecture le véritable doigter de chaque trait.

On aura déja remarqué dans la 1.re Partie de cet ouvrage qu'il existe dans les positions deux séries savoir: Les *Positions paires*, c'est à dire la 2.e, la 4.e, la 6.e etc... et les *Positions impaires*, la 1.e, la 3.e, la 5.e etc... La manière la plus régulière de monter et de descendre les gammes dans ces *deux séries* est d'employer alternativement les deux premiers doigts 1. 2. 1. 2. en montant et l'inverse en descendant.

Positions impaires de la 1.e à la 7.e *Positions paires de la 2.e à la 8.e*

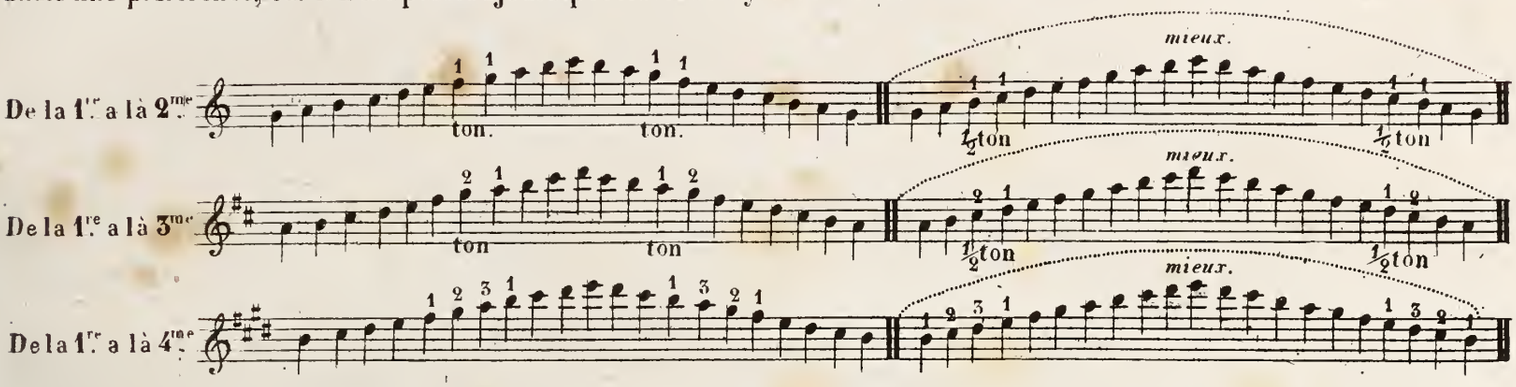


Des deux séries dont nous venons de parler, la plus comode et la plus en usage est celle des positions impaires; on en comprendra aisément la raison. D'abord, elle débute au commencement du manche par la 1.re Position, passant ensuite à la 3.e, la main trouve un point d'appui qui raffermit le violon contre le cou, et par sa fermeté assure la justesse d'intonation. Quoiqu'il en soit, il est bon de se familiariser avec les Positions paires, où souvent la nature du passage oblige de stationner ainsi que nous l'expliquons plus loin.

Le passage entre deux positions conjointes, comme de la 1.e, a la 2.e, se fait en glissant le doigt sur deux notes voisines. EXEMPLE.  mais si l'on franchit deux positions, comme de la 1.e a la 4.e, on passera le 1.er doigt apres le 3.me EX:  et l'inverse en descendant. EX: 

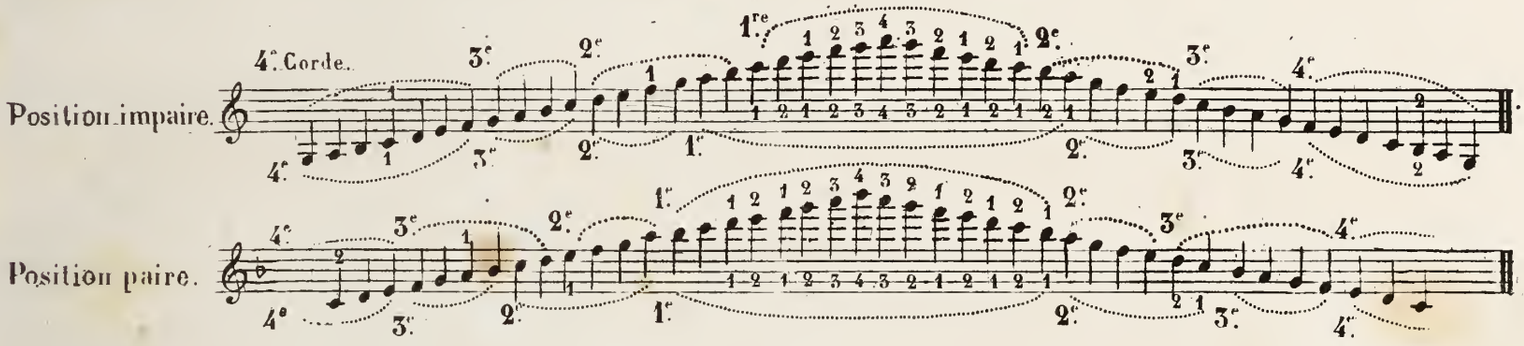
(1) Nous ne croyons pas utile d'ajouter a cette classification un doigter exceptionnel pour les petites mains, parce que nous considérons comme nécessaire de donner aux enfants un instrument proportionné a leur petite taille. Dès lors, ils peuvent sans effort se conformer au doigter des grandes mains et éviter ainsi de contracter des habitudes provisoires, dont plus tard, ils auraient bien de la peine a se défaire.

Dans tous les changements de position de la gamme, on choisira toujours de préférence l'intervalle d'un $\frac{1}{2}$ ton à celui d'un ton, la main ayant moins de mouvement à faire. Toutefois cette observation n'est point une règle absolue, mais une préférence, car il n'est pas toujours possible de s'y conformer.



Dans les gammes d'une grande étendue, il vaut mieux répartir les changements de position sur plusieurs cordes que de les faire sur une seule.

Les deux doigters indiqués dans les exemples suivants sont également bons.



Par cette répartition, on évite de changer de position plus de deux fois sur la même corde. Ces deux mouvements consécutifs étant la plus grande difficulté du doigté des gammes, nous les exposons ici comme exercices préparatoires. Travaillées avec soin et dans tous les mouvements, ces gammes d'une octave, ascendantes et descendantes sur la même corde, applaniront les difficultés du démanché.

On trouvera en descendant un second doigter que les violonistes mettent souvent en pratique, surtout de la 7me à la 3e Position. Il consite à placer le 4me doigt immédiatement après le 1er, ce qui n'occasionne qu'un seul mouvement de la main et simplifie souvent la difficulté dans les gammes rapides.

On travaillera ces gammes en coups d'archet détachés et coulés et dans tous les mouvements. On remarquera qu'à chaque gamme il y a deux doigters au choix, indiqués au dessus et en dessous des notes.

Metr. ♩ = 120.
Allegro
Moderato
f

DES GROUPES ÉCHELONNÉS.

Nous entendons par groupes échelonnés des formules semblables de notes, qui montent ou descendent sur une ou plusieurs cordes. On emploiera pour ces formules, autant que possible, un doigté régulier, afin qu'elles soient identiques entr'elles et conservent cette égalité qui en fait la beauté et l'accent.

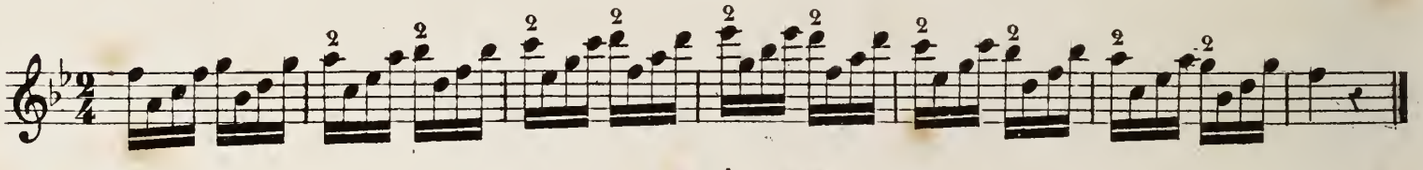
1.

2.

3.

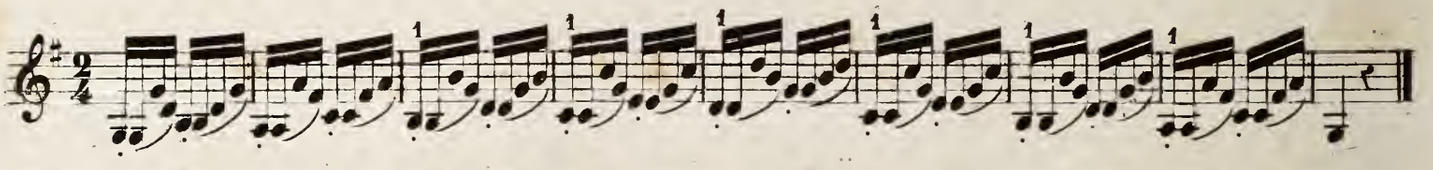
4.

5.



6.

7.

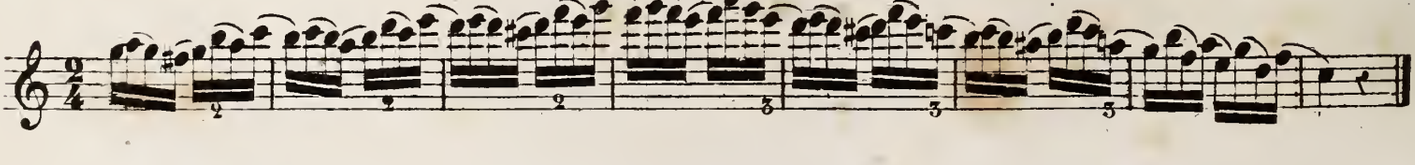


8.

Pour conserver à ce genre de trait une égalité parfaite et éviter de faire entendre le déplacement de la main il suffit de faire coïncider le changement de position avec celui du coup d'archet.

1.

2.



ETUDE.

Métr: ♩= 126.
Allegro Moderato.
2e Corde.
pizz:
arco.
pizz:
arco.
Dolce.
2e Corde.
2e Corde.

DES TRAITS FIXES.

Nous appelons traits fixes ceux qui se font dans la même position.

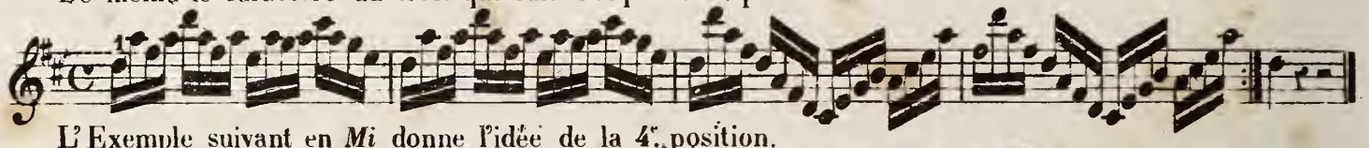
Chaque tonalité à une position qui lui est propre et réciproquement chaque position une tonalité qui lui est particulière. C'est celle dont la tonique est au 1.er doigt sur la 2.de corde et qui forme octave avec le petit doigt sur la chanterelle.

Ainsi la 2.e position convient surtout au ton d'*Ut* et à ceux qui lui sont relatifs, la 3.e au ton de *Ré*, la 4.e au ton de *Mi*, la 5.e au ton de *Fa*, la 6.e au ton de *Sol*, la 7.e au ton de *La*. Cette observation suffit pour aider l'élève à trouver, du premier coup d'œil la position des traits qui sont renfermés dans l'espace de 16 notes. La note la plus élevée du trait sert d'abord de premier indicateur. Le 1.er doigt, qui forme pour ainsi dire le sillet de cette position, en marquant sa tonique et ses deux quintes supérieure et inférieure, aide à la faire comprendre. Ainsi l'exemple en *Ut* qui suit se trouvant dans les conditions que nous venons d'expliquer indique la 2.e position.

2.e Position.

De même le caractère du trait qui suit indique la 3.e position.

3.e Pos:



L'Exemple suivant en *Mi* donne l'idée de la 4.e position.

4.e Pos:

Le suivant en *Fa* de la 5.e position.

5.e Pos:

DES EXTENSIONS

L'extension est un écart d'un doigt pour atteindre une note en dehors de la position ou l'on se trouve. Il y en a de deux espèces: l'extension supérieure qui se fait du petit doigt. Et l'extension inférieure qui se fait du 1.er doigt. Ce qui se pratique souvent pour éviter de changer de corde ou de position.

EXEMPLES OU EMPLOI DES DEUX EXTENSIONS.

Extension du 4.e doigt.

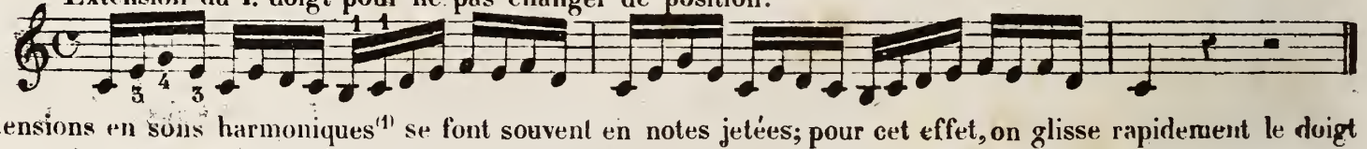
2.e Pos:

Extension du 1.er doigt pour ne pas changer de corde.

3.e Pos:

Extension du 1.er doigt pour ne pas changer de position.

3.e Pos:



Les Extensions en sons harmoniques[1] se font souvent en notes jetées; pour cet effet, on glisse rapidement le doigt de la note appuyée a la note effleurée, en même temps qu'on l'enlève de la corde. EXEMPLES.

1.re Ex.

de la 3.e à la 4.e Pos:

de la 7.e à la 8.e

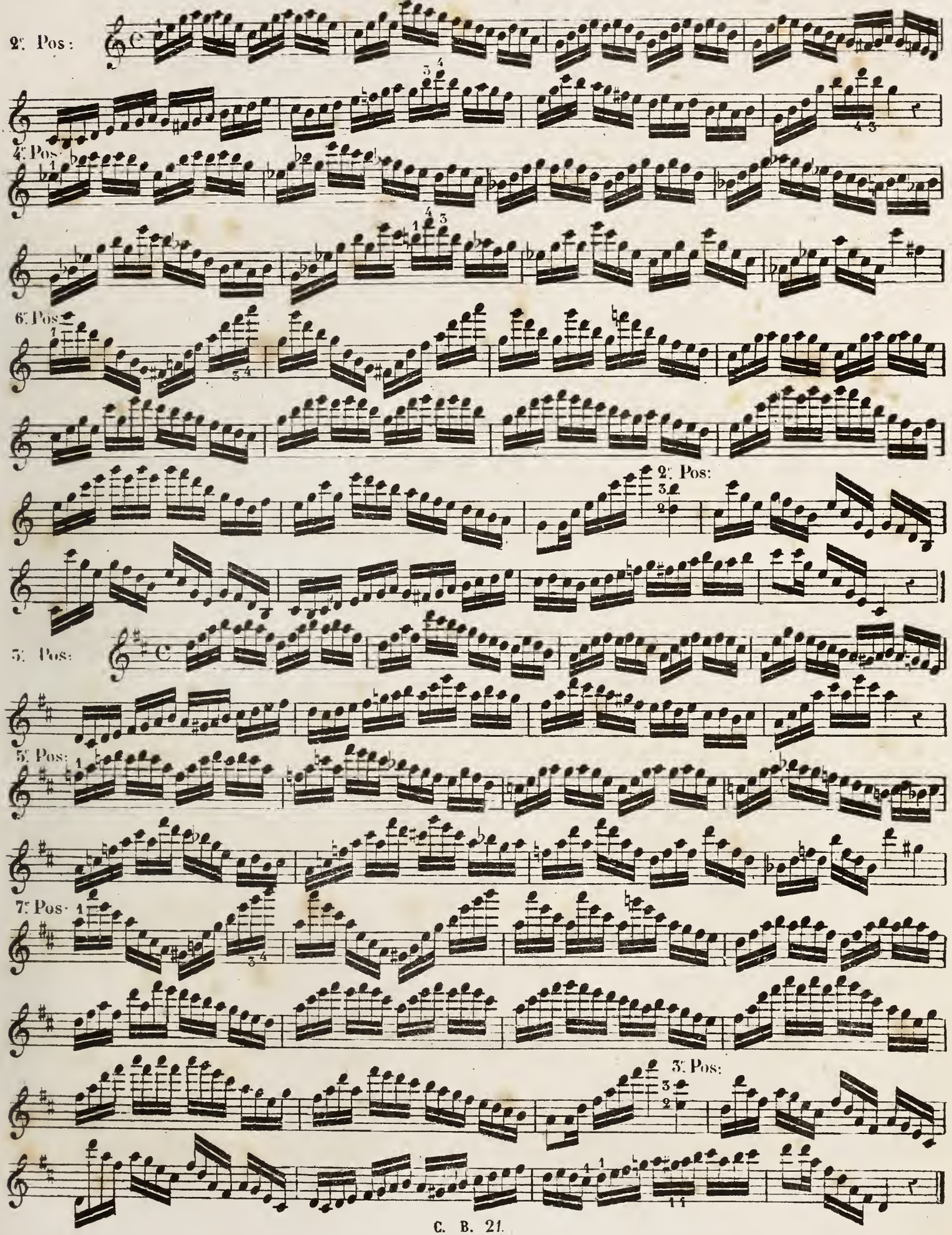
de la 10.e à la 11.e

2.e Ex.

Ainsi de suite sur les deux autres cordes.

Voir l'article des sons harmoniques, page 170

Composées de divers traits fixés dans les positions paires et impaires

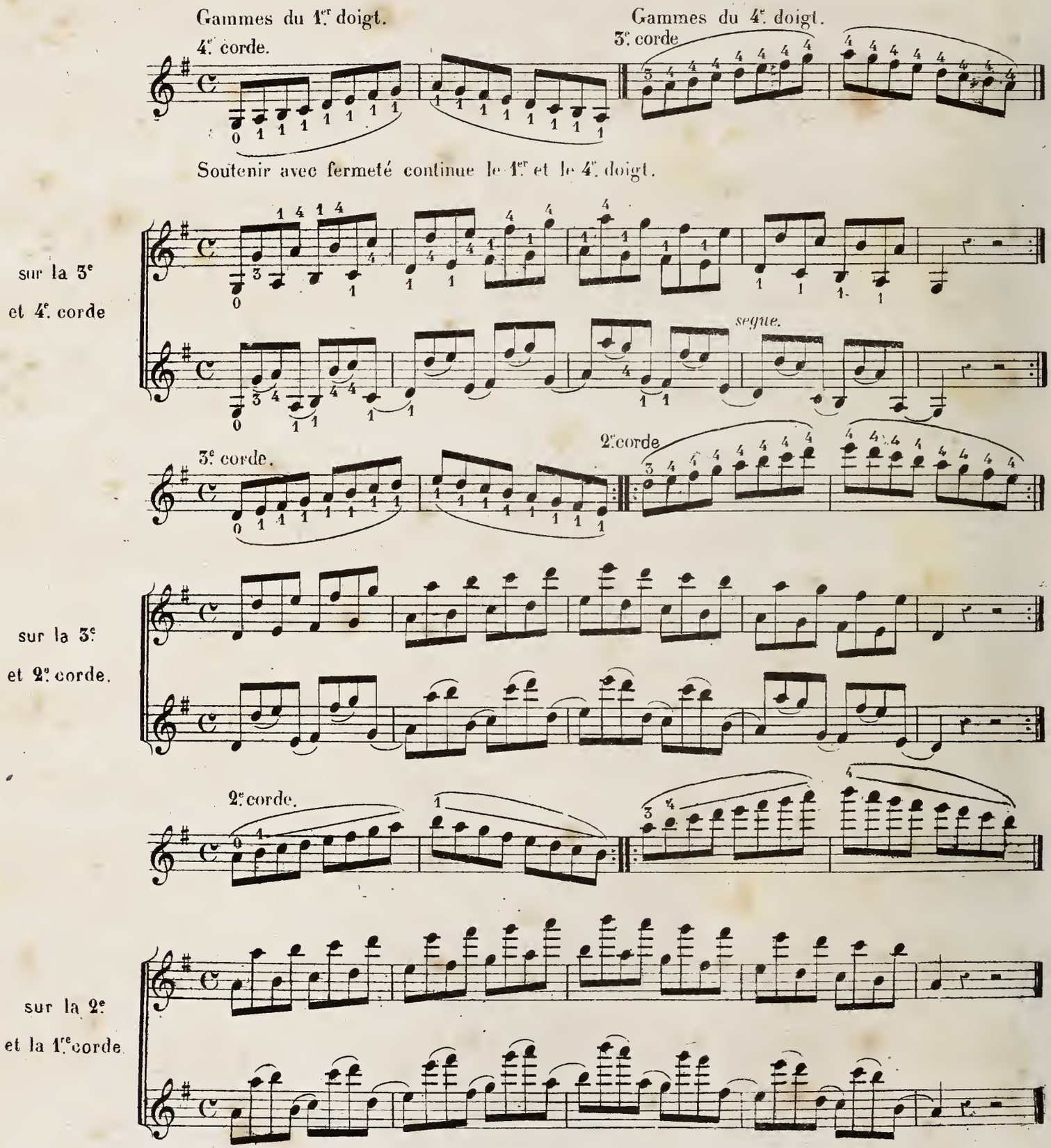


DOIGTES PARALLÈLES.

Nous appelons ainsi les gammes où la main change de position à chaque note; ce qui se pratique dans les gammes en doubles cordes diatoniques ou chromatiques, où les deux parties forment successivement les mêmes intervalles et où les mêmes doigts, glissant à chaque degré, suivent ce mouvement parallèle.

Ce doigté s'applique aux *octaves, tierces, sixtes* et aux *sons harmoniques.*

Chacune de ces difficultés viendra en son temps, et nous nous contentons dans cet article de l'application la plus simple du doigté parallèle, qui servira d'étude préparatoire aux octaves.



ETUDE

TRAITS DE CONCERTOS
ou
application des quatre doigters qui précèdent.

Métr: ♩ = 120

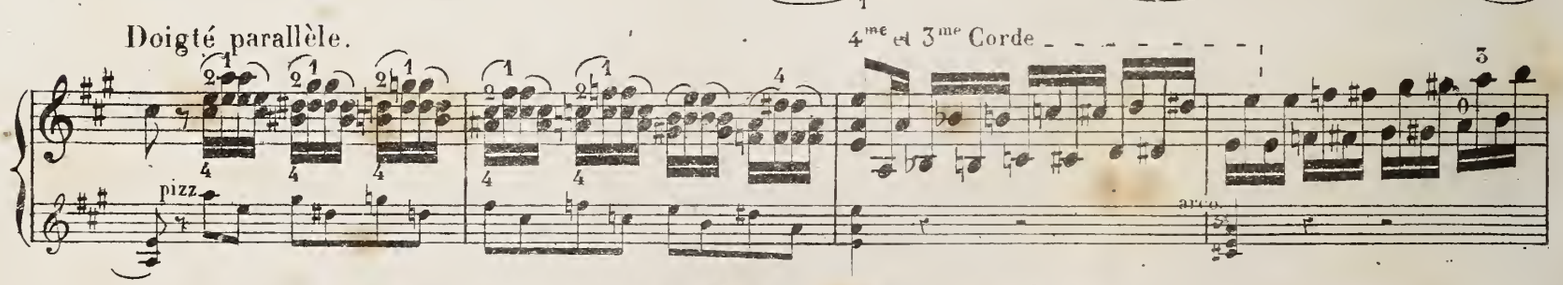
Doigté des gammes.

Allegro.

Groupes échelonnés.

Traits fixes.

Doigté parallèle.



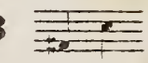
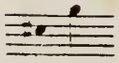
ÉTUDE

POUR LES CHANGEMENTS DE POSITION.

Dans les changements de position, l'élève glissera le doigt avec douceur et rapidité (Voir l'article port de voix de la 3ème Partie)

EXERCICES POUR LA JUSTESSE DANS LES FAUX VIS-À-VIS

Nous appelons faux vis-à-vis la quinte diminuée qui se fait du même doigt sur deux cordes, parceque les deux notes de cet intervalle n'étant pas en regard, comme dans la quinte juste, le doigt est forcé de se déplacer, ce qui dans la vitesse présente une des difficultés d'intonation qui résistent le plus aux élèves.

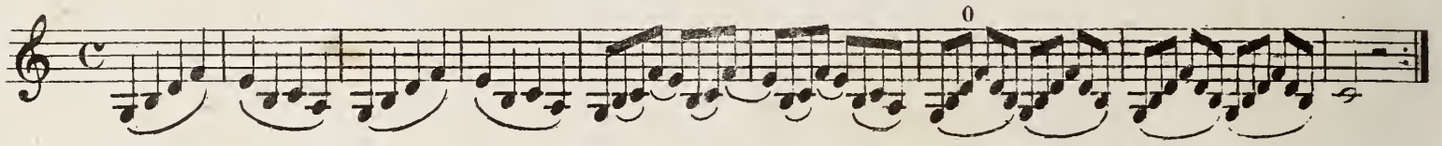
Voir dans l'exemple **A** ci-dessous, l'intervalle à l'exemple **B**  à l'exemple **C** 

Il arrive, surtout dans les traits accélérés, que cet écart du même doigt n'étant pas assez marqué, la note sur la corde supérieure se trouve trop haute et celle de la corde inférieure trop basse.

Les exercices suivants, étant mis en pratique avec soin, habitueront rapidement l'oreille et les doigts à cette intonation difficile.

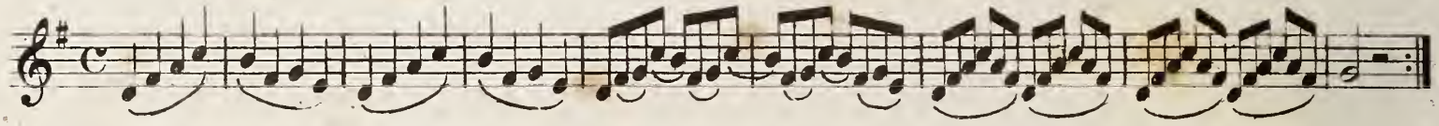
L'élève s'attachera à serrer les demi-tons *SI UT* sur la 4.ème corde et *FA MI* sur la 3.ème

A



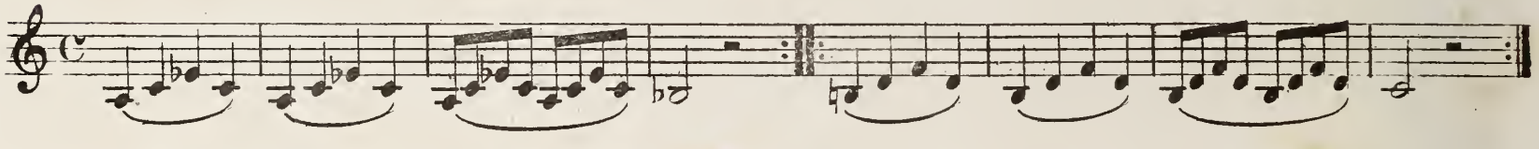
Même observation pour les demi-tons *FA ♯ SOL* et *UT SI*.

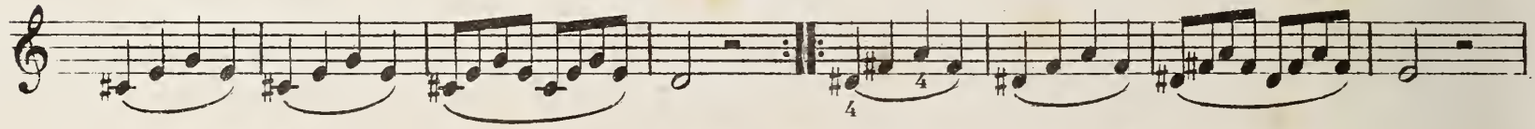
B

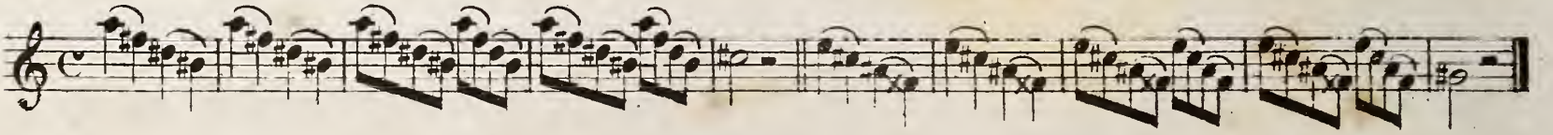


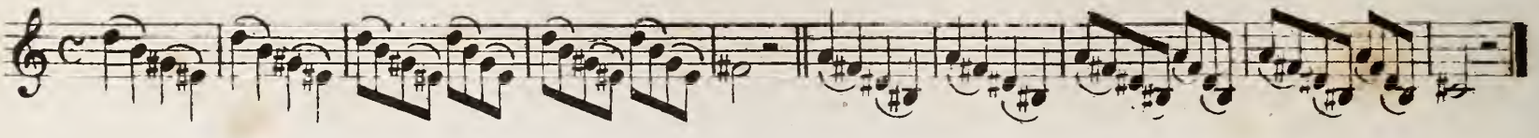
Même observation pour les demi-tons *UT ♯ RÉ* et *SOL FA ♯*.

C

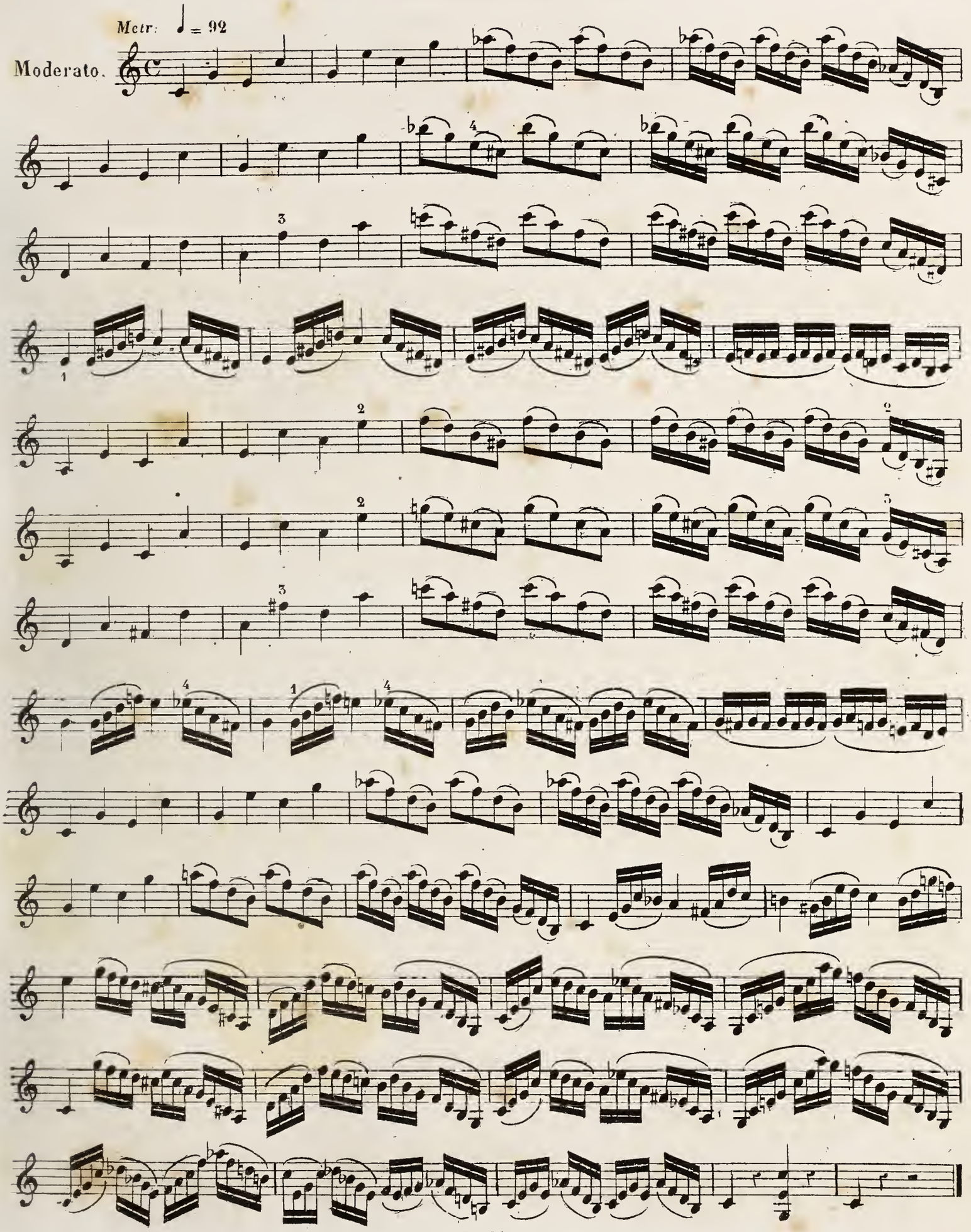








ÉTUDE

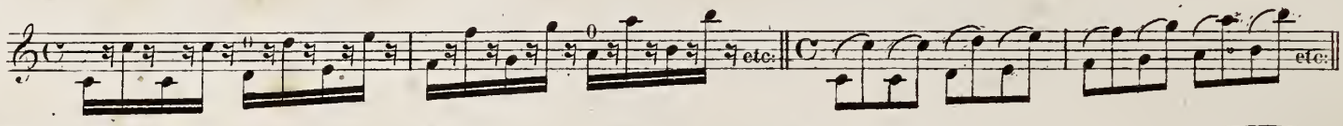


DU DOIGTÉ PARALLÈLE.

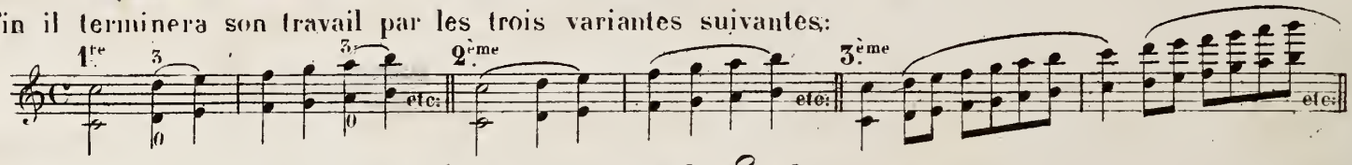
GAMMES EN OCTAVES.

La justesse dans les octaves dépend en partie de la fermeté et de la fixité du 1er et du 4ème doigts. Pour la conserver, il importe de ne pas les isoler en levant les deux doigts du milieu; mais au contraire de les tenir ramassés, afin que l'index et le 4ème doigt aient un appui plus ferme par leur contact. Pour assurer l'intonation de ces gammes, l'élève les travaillera des deux manières suivantes:

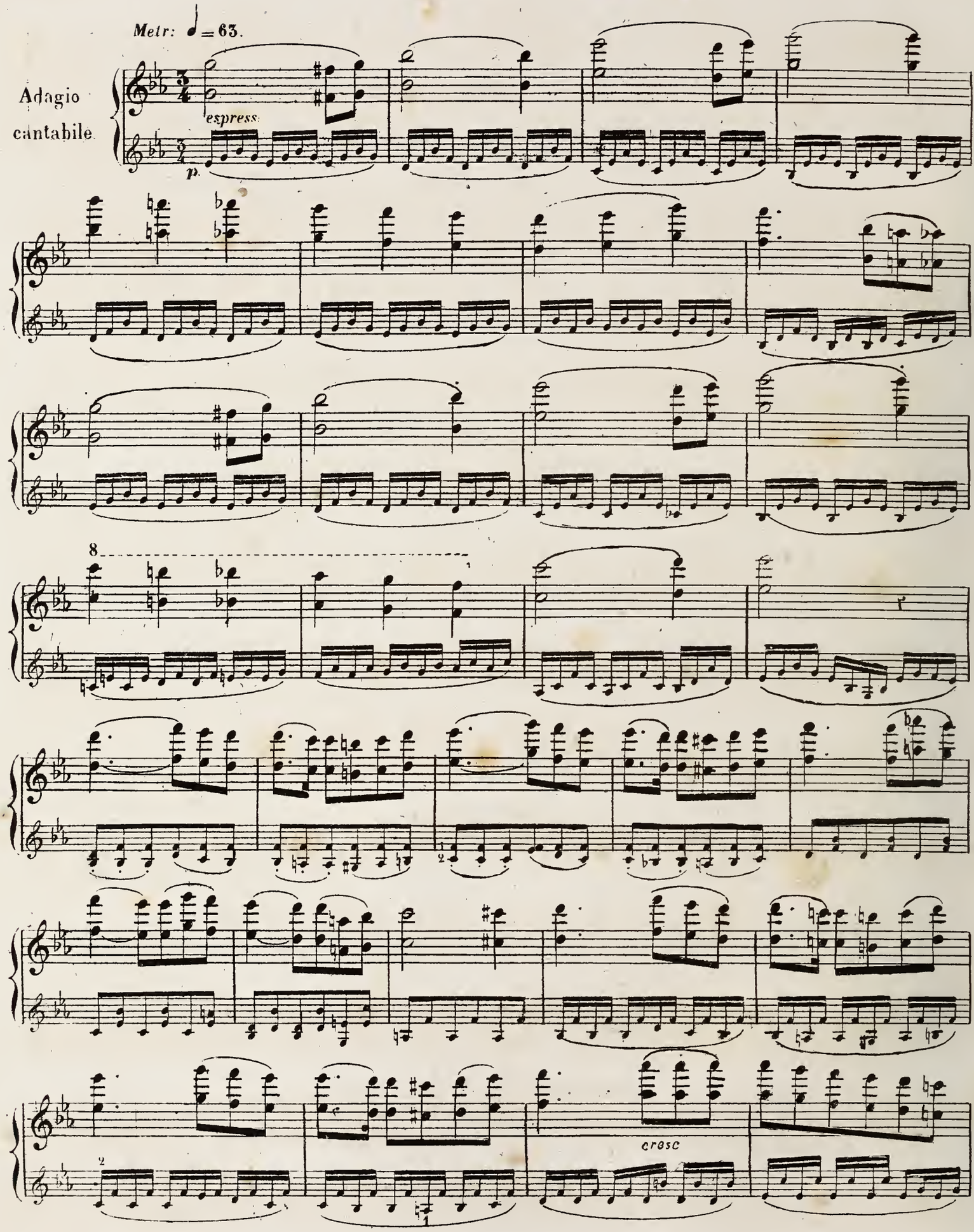
1° En notes détachées et séparées. 2° En notes coulées par deux.



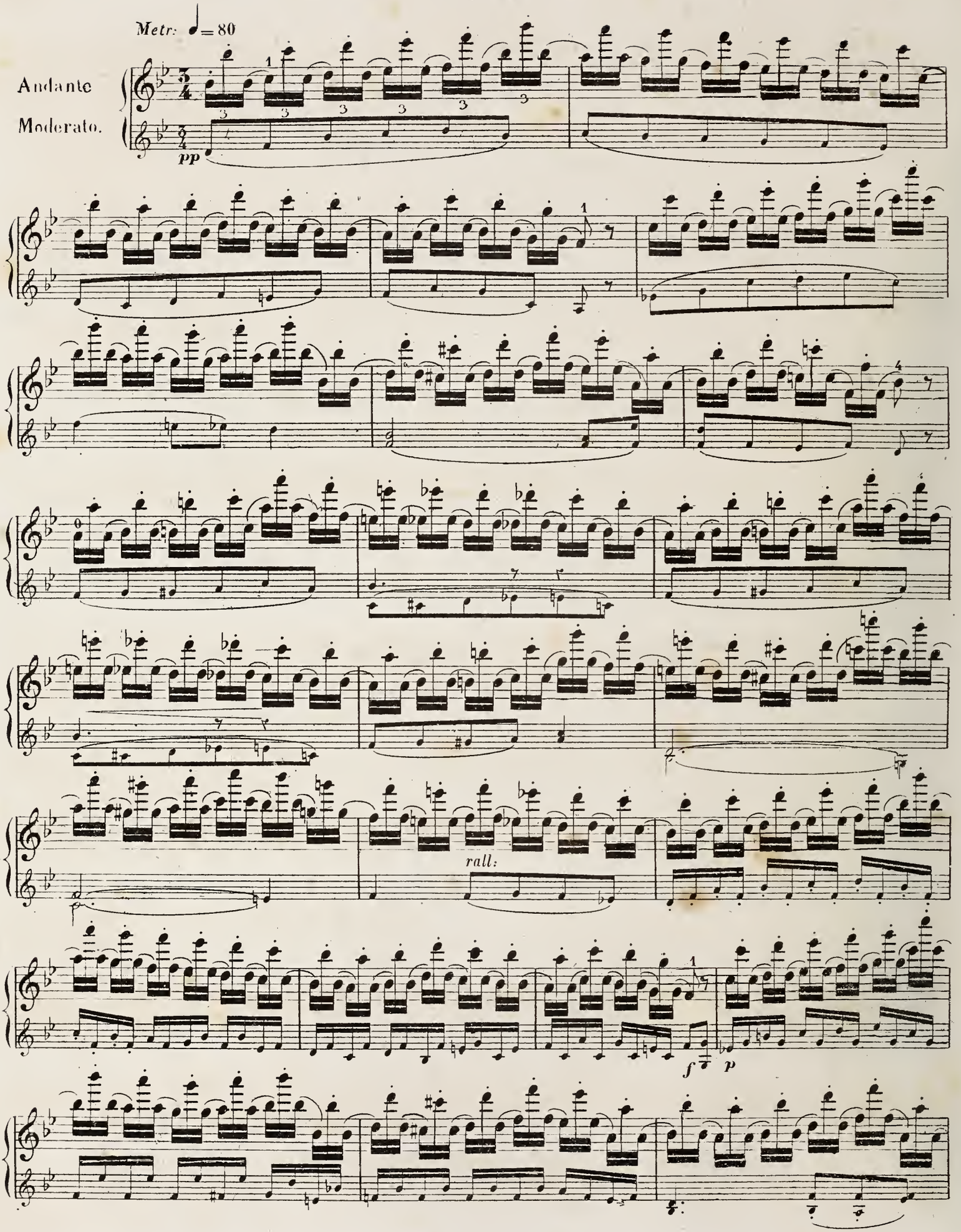
Enfin il terminera son travail par les trois variantes suivantes:



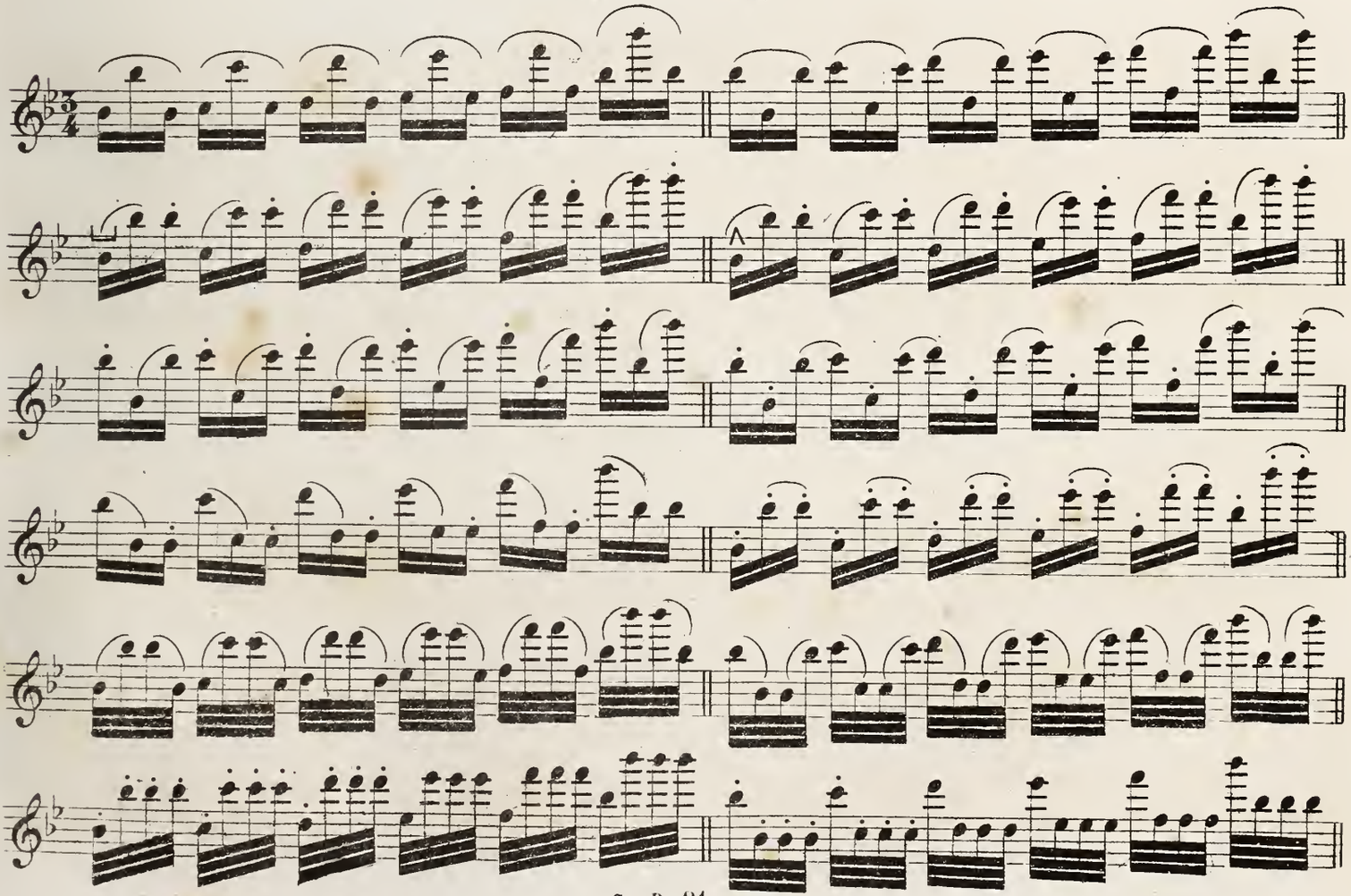
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24


Metr: ♩ = 63.
Adagio cantabile
espress.
p.
8
cresc

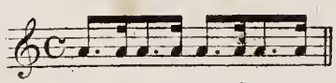
rall.
trem.
6
6
6
8
rallent.


Metr: ♩ = 80
Andante
Moderato.
pp
rall:
f
p

VARIANTES.



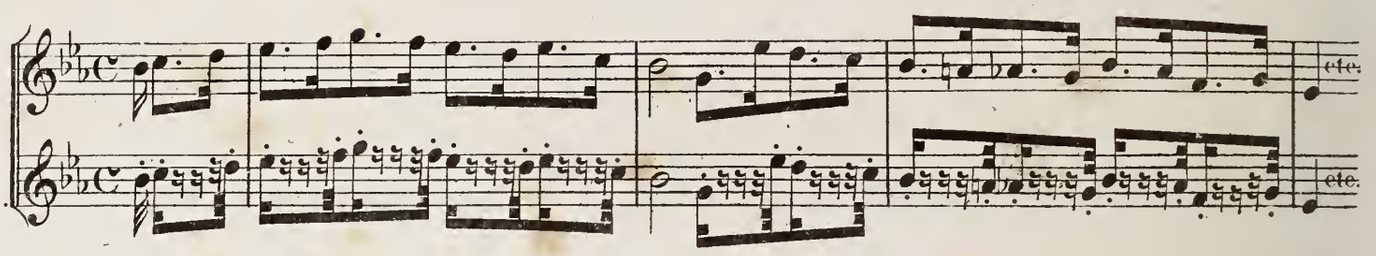
DE L'EMPLOI DE L'ARCHET SUR LES NOTES POINTÉES SUIVIES D'UNE BRÈVE.

EXEMPLE: 

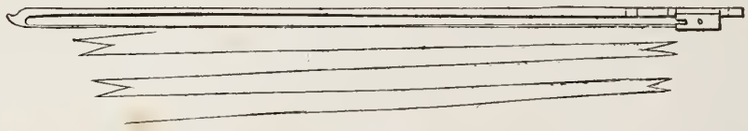
Ce rhythme a beaucoup d'importance dans la musique. Il se prête à tous les mouvements et à tous les caractères; mais quoique souvent écrit de la même manière, il diffère dans l'exécution selon le sentiment qu'il exprime

Ainsi: dans les mouvements lents et les chants expressifs, les notes peuvent conserver la valeur indiquée; mais dans la musique d'un caractère scandé et plus accéléré, telle que la marche ou le rondo, il s'interprète d'une facon toute différente. Comme ces diverses nuances font partie du style d'exécution, nous les développons dans la 3ème Partie de notre Méthode, à l'article de *la ponctuation*. En général, pour donner plus d'accent à ce rhythme, on observe un silence bien marqué entre la note longue et la note brève. Ce silence s'emprunte sur leur valeur, de telle sorte que ces deux notes se trouvent réduites l'une et l'autre environ à la moitié de leur durée..

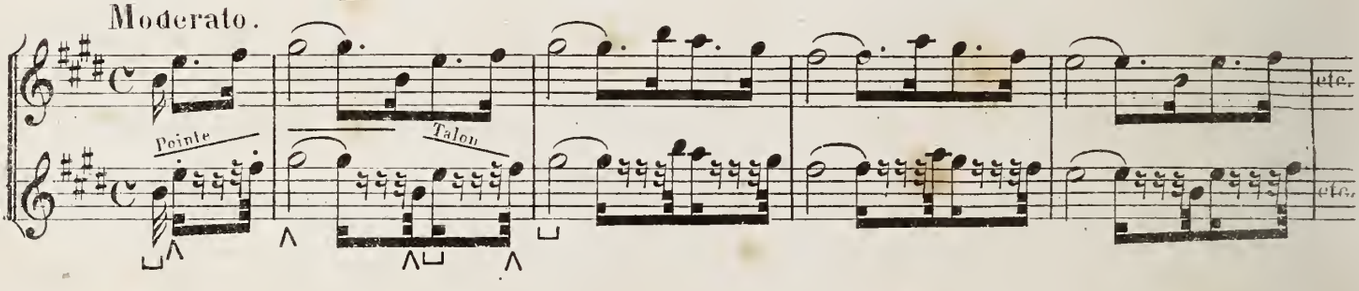
EXEMPLES
Manière de l'écrire.
Manière de l'exécuter.



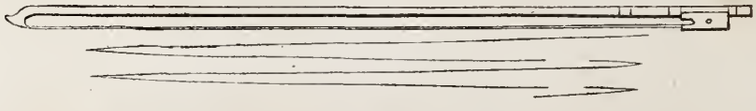
Dans les mouvements accéléres et légers, ces valeurs se font en coups d'archet coupés et serrés, vers les ¾ de la baguette. Alors, la note brève se fait le plus souvent en tirant (d'un petit coup de poignet) et la note longue en poussant. Ce coup d'archet se fait aussi du talon lorsqu'on s'y trouve amené; mais dans ce cas, la note brève se fait en poussant et la note longue en tirant.



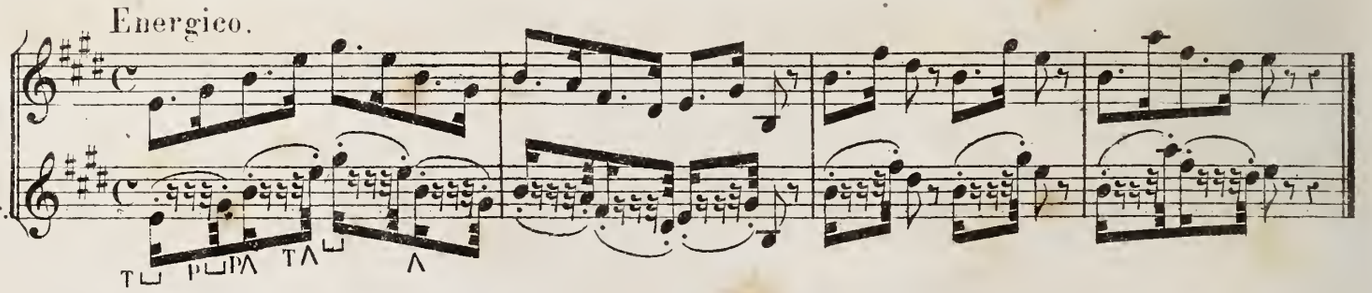
EXEMPLES
Manière de l'écrire.
Manière de l'exécuter.



On peut aussi faire les deux notes du même coup d'archet, en observant toujours le silence indiqué plus haut; mais en donnant beaucoup d'étendue à la note la plus longue. Ce dernier moyen est très en usage dans la musique d'un caractère ferme et décidé.



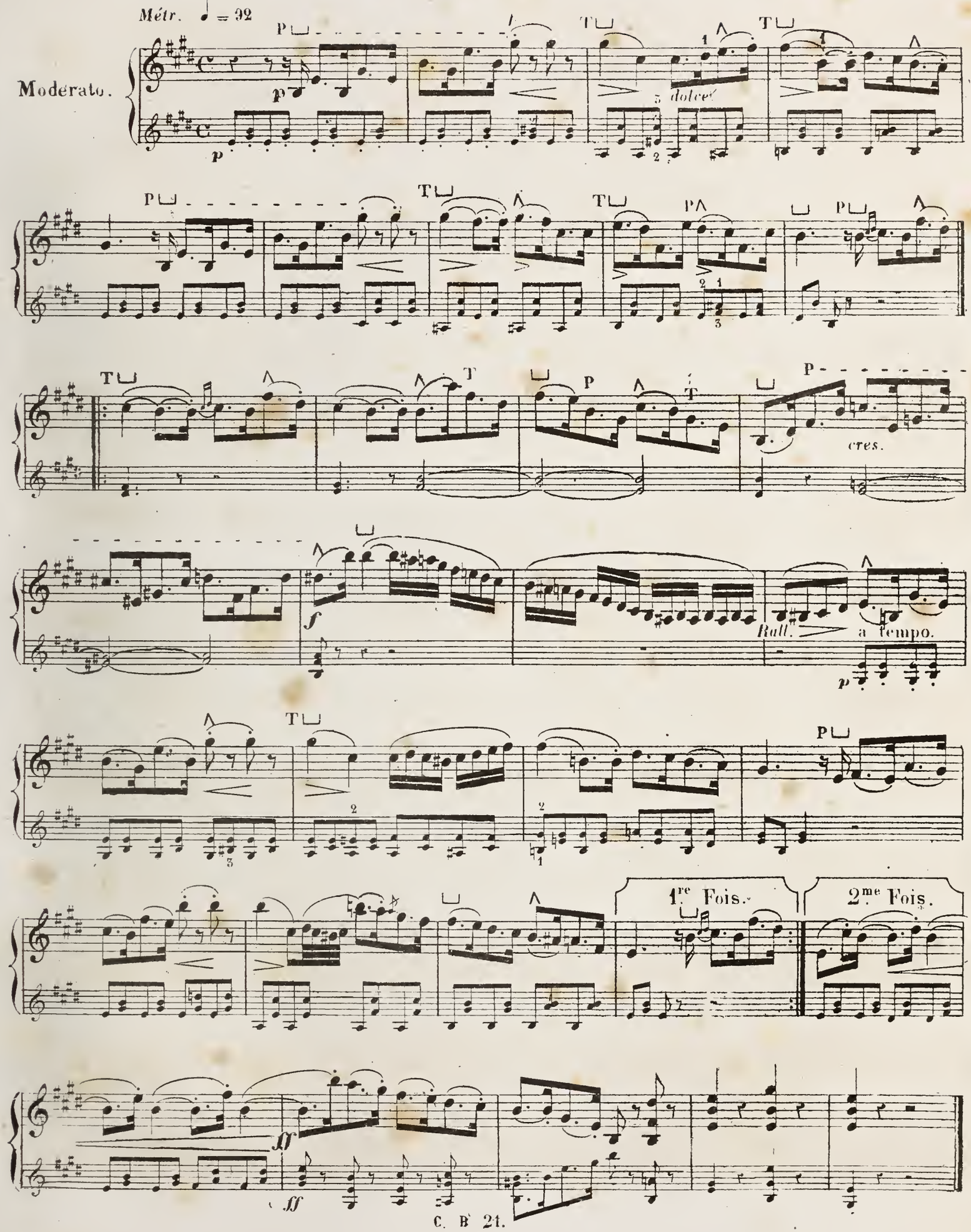
EXEMPLES.
Manière de l'écrire.
Manière de l'exécuter.



Enfin, pour donner plus de couleur au jeu par la variété dans l'archet, on peut employer ces deux moyens alternativement dans le même morceau, ainsi qu'on le verra dans le thême qui suit.

THÈME.

Signes: P Pointe.
T Talon.



DU STACCATO.

Le *Staccato* est le trait le plus brillant et le plus hardi du Violon; c'est une succession de notes piquées du même coup d'archet par un petit mouvement martelé et consécutif du poignet; il s'indique au moyen de points sur chaque note et par une liaison qui les unit. Ce coup d'archet s'emploie dans les traits d'un caractère ferme et décidé. Les conditions d'un beau staccato sont: l'égalité, la légèreté et la précision du rhythme à son début et à sa terminaison.

Il y a deux espèces de staccato: Le martelé et le ricochet.

Le *staccato martelé* se fait sans quitter la corde par de petits coups de poignet vifs et serrés.

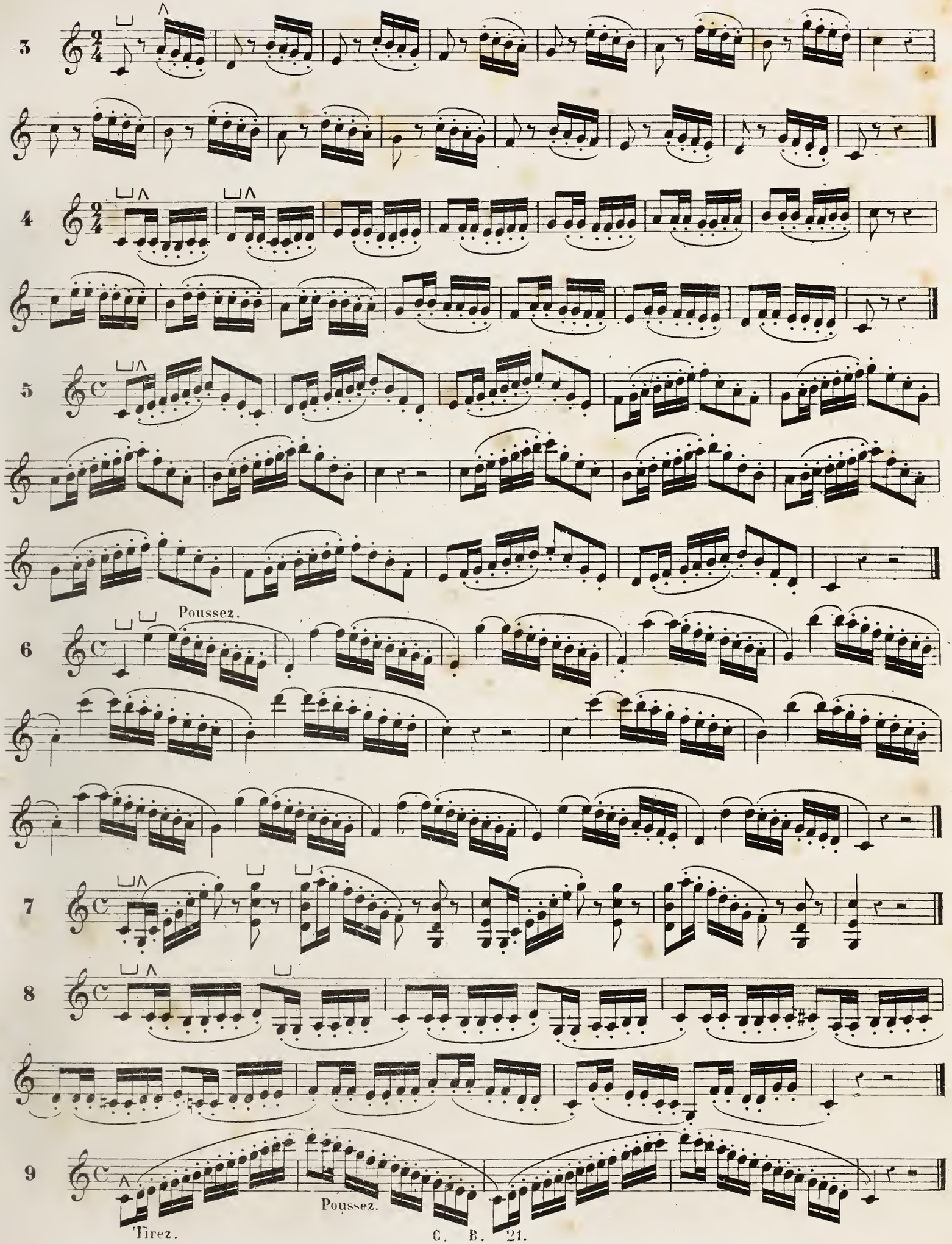
EXEMPLE.

Le *staccato ricochet* se fait en frappant avec la pointe de l'archet sur la corde, pour lui donner une impulsion rebondissante (Voir l'article staccato ricochet, page 148.)

MANIÈRE DE TRAVAILLER LE STACCATO MARTELÉ.

1

2


3
4
5
Poussez.
6
7
8
9
Tirez.
Poussez.

Les accords indiqués en petites notes sont pour le second Violon.

Métr: ♩ = 108
Moderato.
pizz.
arco.
cres.
f
En tirant.
pizz.
arco.
1re Fois.
2me Fois.

Metr: (♩ = 116) **ETUDE** DE STACCATO TIRÉ ET POUSSE.

Allegro.

DU COUP D'ARCHET ONDULÉ.

Ce coup d'archet dérive du staccato; il se fait dans le même mouvement et à peu près avec les mêmes impulsions du poignet; mais avec cette différence seulement qu'on appuie moëlleusement le crin sur la corde, de manière à ne marquer aucun silence entre les notes. Ce coup d'archet est du meilleur effet, employé dans les chants larges de la 4e corde. Il s'indique par de petits losanges placés sur chaque note et une liaison qui les unit, ou bien encore par un coulé formé d'autant de traits qu'il y a de notes. Exemple:

Maestoso.

4e. Corde. Metr: (♩ = 80)

COUP D'ARCHET DU TALON.

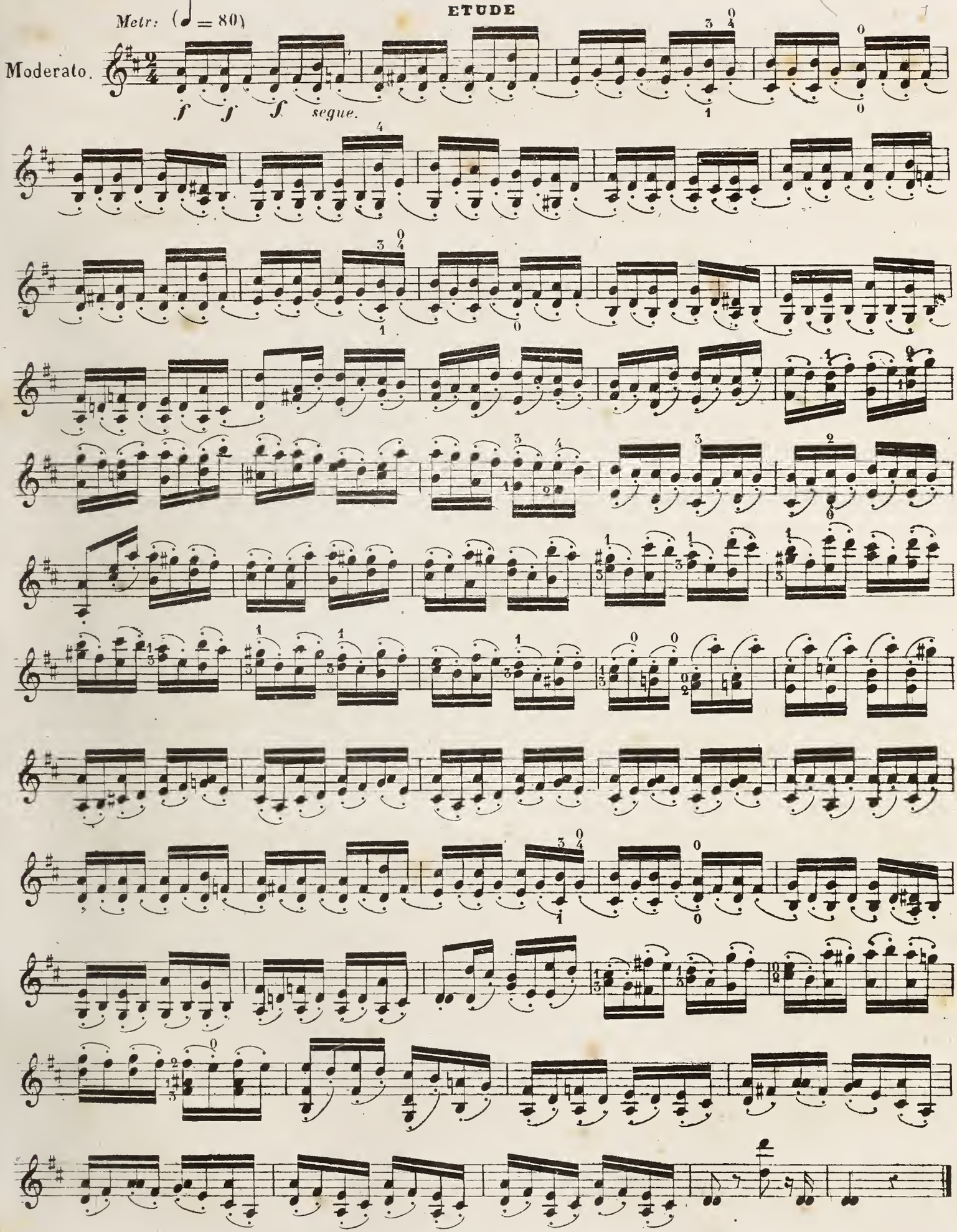
Ce coup d'archet est tout à fait opposé à celui qui précède. Le premier est moëlleux tandis que celui-ci se fait avec toute la force possible, en tirant toutes les notes du talon par des coups secs et rapides. Cet effet ne s'emploie guère que sur la 4e corde, et comme terminaison d'un trait de concerto.

5e. CONCERTO.

ETUDE

Metr: (♩ = 80)

Moderato.

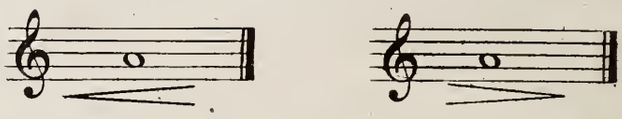


DES NUANCES GRADUÉES DE L'ARCHET.

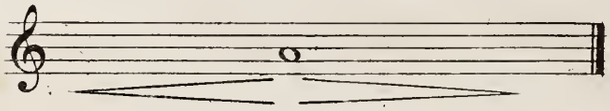
L'élève s'étant exercé à produire les grandes oppositions du fort au faible, dans les sons soutenus que nous avons développés a la page 70, aura déjà vaincu une partie des difficultés que présentent les nuances graduées.

Quoique ce genre d'exercice s'acquiert surtout par la pratique, il est néanmoins nécessaire que le raisonnement en dirige le travail, pour ne point tomber dans une affectation inévitable.

Nous avons déjà dit plus haut qu'il y avait deux manières principales de nuancer le son 1°. La gradation, en augmentant dans toute l'étendue de l'archet, ou l'inverse. Exemples:



2°. La réunion de ces deux effets de crescendo et de decrescendo dans le même coup d'archet. Exemple:



De ces deux façons d'exercer les sons filés, la 1re nous parait la plus utile, la seule indispensable. La seconde ne peut et ne doit être appliquée, en tout cas, qu'aux notes prolongées.

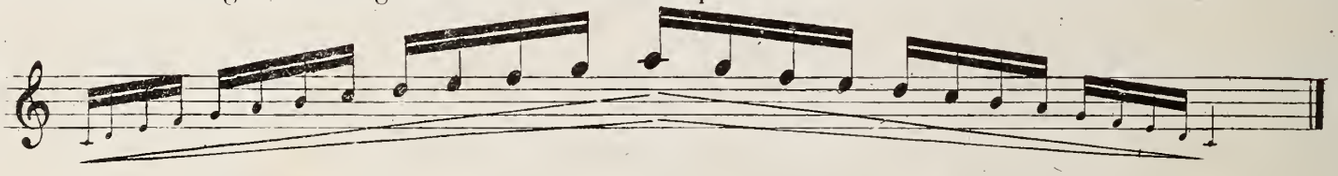
Si on faisait l'emploi trop fréquent de ces inflexions d'archet aux notes de courte durée, ce travail dégenèrerait en une manière qui, au point de vue du coloris, aurait de graves inconvenients.

Cette façon d'enfler le son, vers le milieu de chaque coup d'archet, répand sur le jeu une monotonie insoutenable, qui détruit toute la largeur du style.

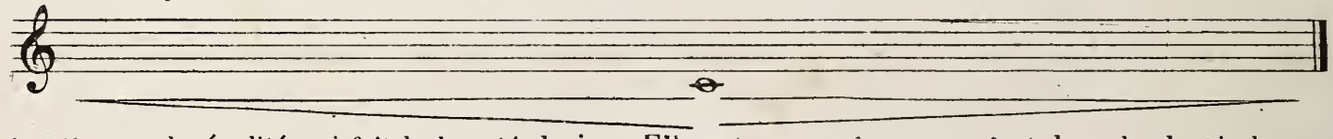
Le violoniste doit éviter d'user son coloris sur une note seule. L'expression doit embrasser une phrase toute entière; et la noyer dans les détails de cette phrase, c'est perdre l'effet de la gradation. Les nuances trop fréquentes, trop détaillées fatiguent l'attention et, par cela même, manquent leur but. (1)

Nous avons déja parlé de *l'égalité progressive* comme d'une condition nécessaire de la gradation. Pour la rendre plus palpable, nous établissons ici dans le même coup d'archet une série de notes rapides, dont la grosseur indique en même temps, dans sa progression, la force de son qui lui est relative.

Il faudra, pour qu'il y ait égalité parfaite de progression, que ces notes soient rangées dans un ordre parfait et présentent à l'oeil cette gradation rigoureuse d'un collier de perles.



Pour faire ce que nous appelons un son soutenu avec une *égalite progressive*, il faut que l'élève se figure toutes les notes de l'exemple ci-dessus fondues en une seule.



C'est cette grande égalité qui fait la beauté du jeu. Elle est en musique ce qu'est dans le dessin la pureté des contours. Pour obtenir *l'égalité progressive*, il faut promener moëlleusement l'archet sur la corde.

Nous ferons remarquer que l'intensité du *son* dépend de plusieurs moyens réunis qui consistent: 1° dans le rapprochement de *l'archet* près du *chevalet*, 2° Du degré de sa pression sur les cordes, et 3° de son mouvement plus ou moins accéleré. Mais il faut que ces moyens soient employés dans une juste proportion. Il est clair que si l'on approche trop *l'archet* du *chevalet* sans l'appuyer suffisamment, la corde sifflera, si *l'archet* ne marche pas assez vite en raison de son poids, elle grincera; enfin, si on lui imprime un mouvement trop rapide, on épuisera ses ressources, et il n'y aura pas de *sons filés* possibles.

C'est là qu'est tout le secret mécanique de la nuance et de la couleur.

---

(1) **Nota**: Bien que les observations que nous plaçons ici entrent dans le domaine du style d'exécution, nous avons juge nécessaire de les émettre dans cet article pour prévenir l'éleve contre une habitude qui presque toujours dégenère en défaut.

MANIÈRE DE TRAVAILLER LES SONS GRADUÉS.

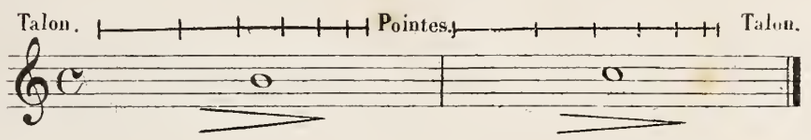
Nota: On s'aidera pour ce travail du Metronome que l'on fixera au N° 50= 𝅗𝅥 et on promenera l'archet sur la corde avec un mouvement gradué de telle sorte que chaque coup du balancier corresponde aux petites lignes indiquées sur le crin des archets.

CRESCENDO SUR CHAQUE RONDE.

1 Augmenter peu à peu la pression de l'archet à mesure que son mouvement devient plus accéléré.

DECRESCENDO SUR CHAQUE RONDE.

2 Diminuer peu à peu la pression de l'archet à mesure que son mouvement se rallentit.

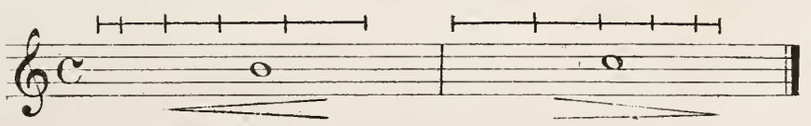


CRESCENDO ET DECRESCENDO SUR LA MÊME RONDE.

3 Donner la plus forte pression au milieu de l'archet.

CRESCENDO SUR LA 1re RONDE ET DECRESCENDO SUR LA 2me

4 Application des exemples N.os 1 et 2 qui précèdent.

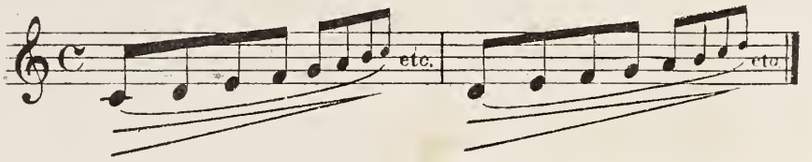


DE LA GRADATION DANS LES CROCHES ET DOUBLES CROCHES COULÉES.

CRESCENDO SUR HUIT CROCHES.

5 Appliquez aux croches les principes de mouvement et de pression indiqués ci-dessus

6 DECRESCENDO SUR HUIT CROCHES.



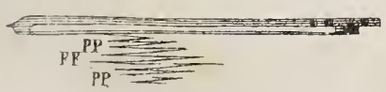
7 Crescendo et decrescendo sur seize doubles croches du même coup d'archet.

8 Crescendo et decrescendo sur trente deux doubles croches divisées en deux coups d'archet.

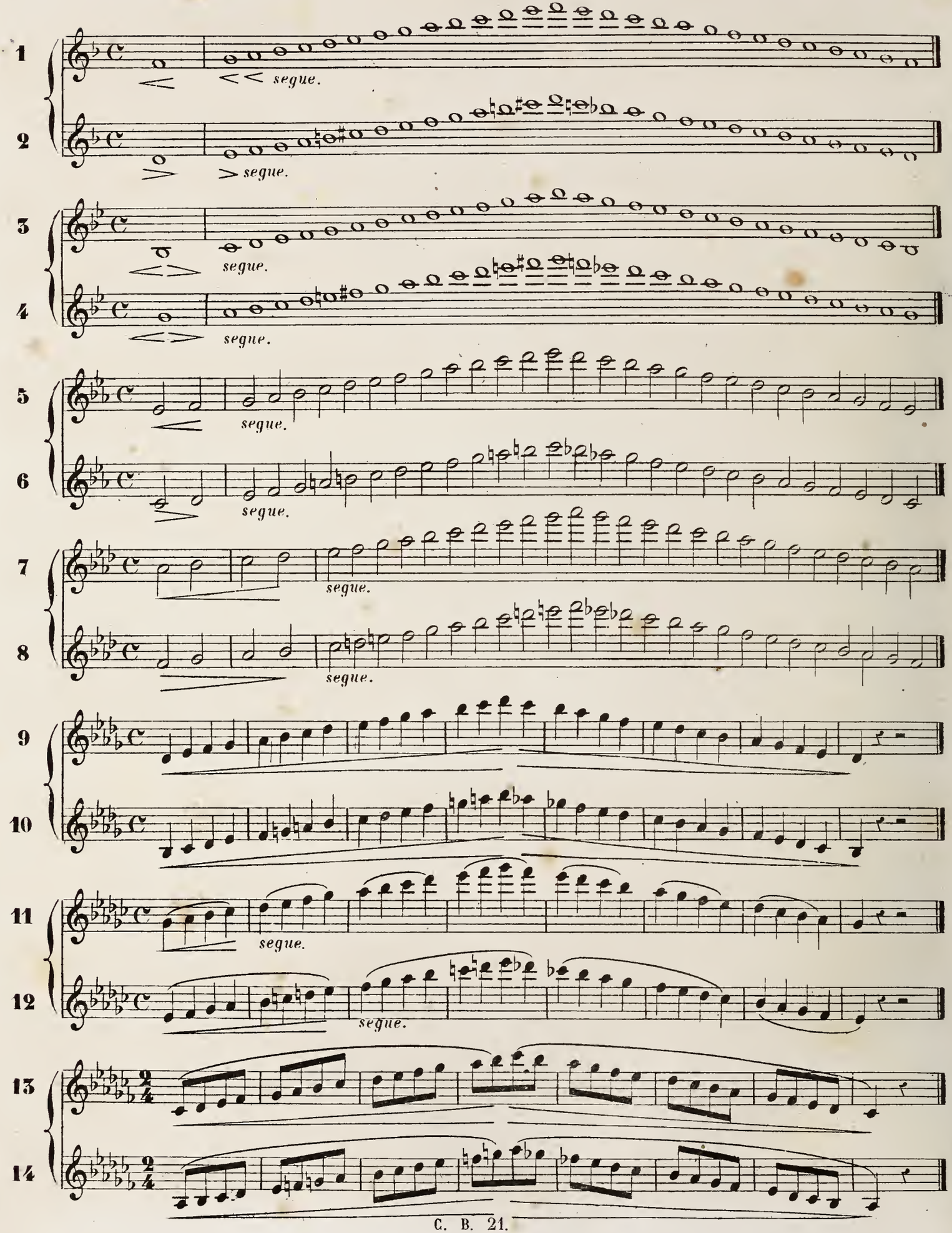
DE LA GRADATION DANS LES COUPS D'ARCHET DÉTACHÉS CONTINUS.

9 Employez pour ces nuances l'étendue graduée de l'archet indiquée ci-dessous.

10



GAMMES NUANCÉES.



MÉLODIE.

Metr: (♩ = 72)

Cantabile.

espressione.

pp cres - cen - do. f decresc.

crescendo. decresc.

p cresc.

decresc.

p pp cres - cen - do. f

decresc.

cresc. decresc. dolce. calando.

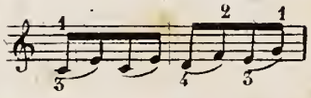
dim. rall. tr tr tr

Metr: ♩ = 120
Allegro
Moderato
pp
p
cresc:
decresc:
ff
Brillante.
pizz.:

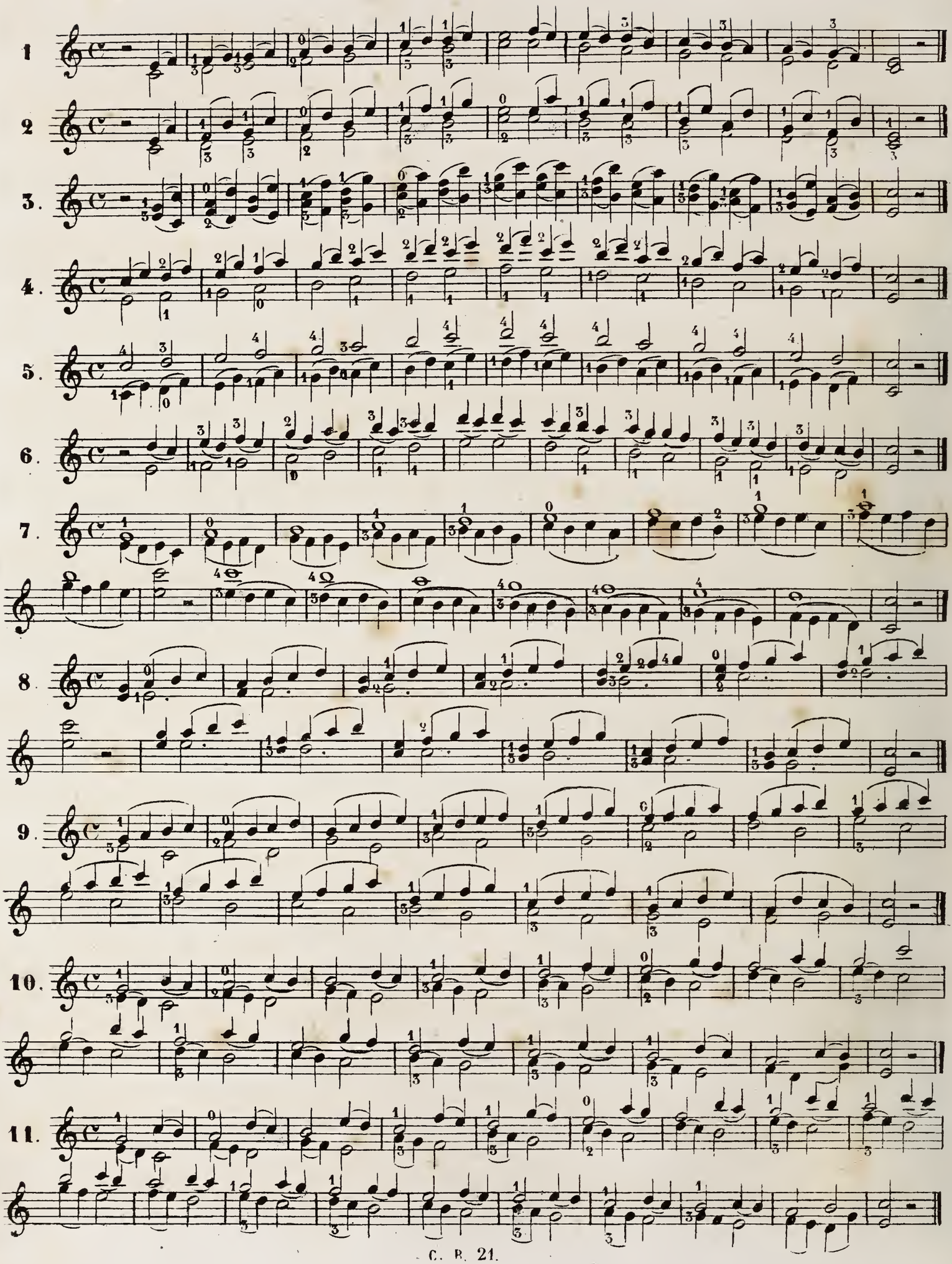
Metr: ♩ = 126.
Animato.
pp
poco a poco.
cresc:
f
ff
Dolce
Dim:
pizz.

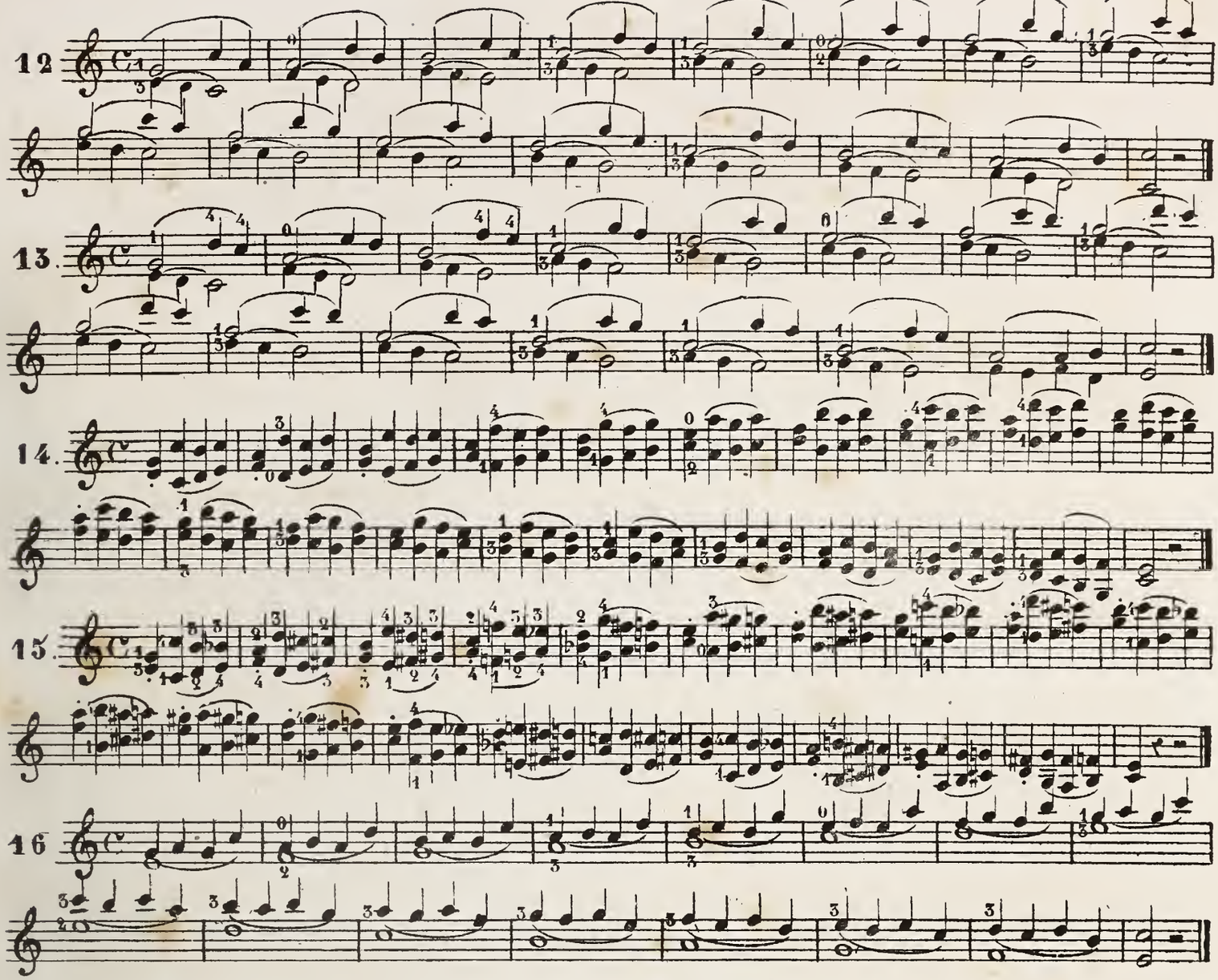
GAMMES EN TIERCES ET SIXTES.

Lorsque l'intonation sera douteuse, l'élève travaillera ces intervalles en notes séparées de la manière suivante:



9
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.





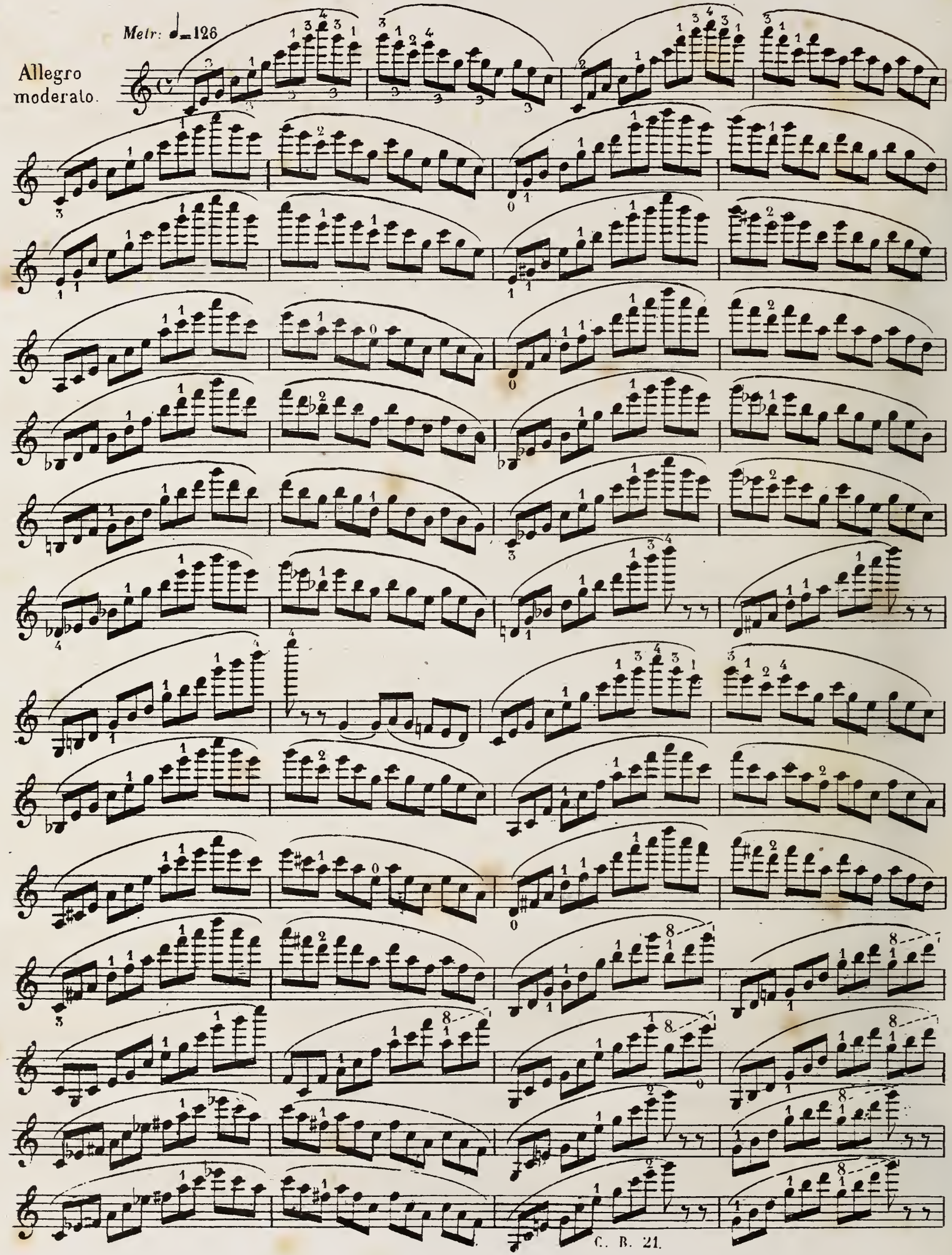
En descendant les gammes de tierces dans la vitesse, on emploie un doigté qui en facilite considérablement l'exécution. Il consiste dans le placement régulier de la main sur les 1.er et 3.e doigts; mais ce doigté n'est applicable qu'aux tons ouverts de *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*, *La*, qui ont les cordes à vide.

ÉTUDE MÉLODIQUE

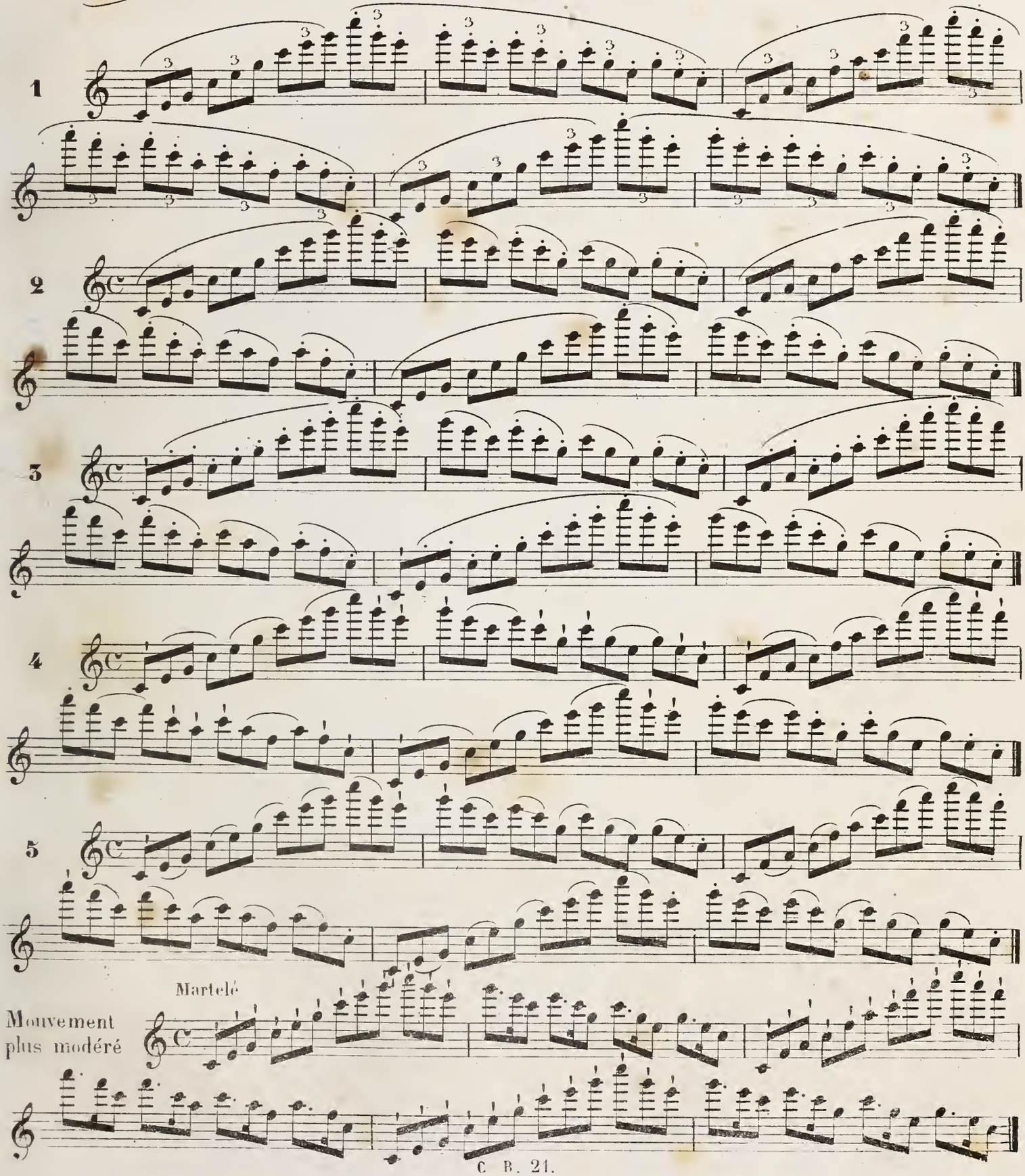
ÉTUDE MÉLODIQUE.

ÉTUDE

POUR LE DÉMANCHÉ ET L'EMPLOI DE DIVERS COUPS D'ARCHET



VARIANTE.



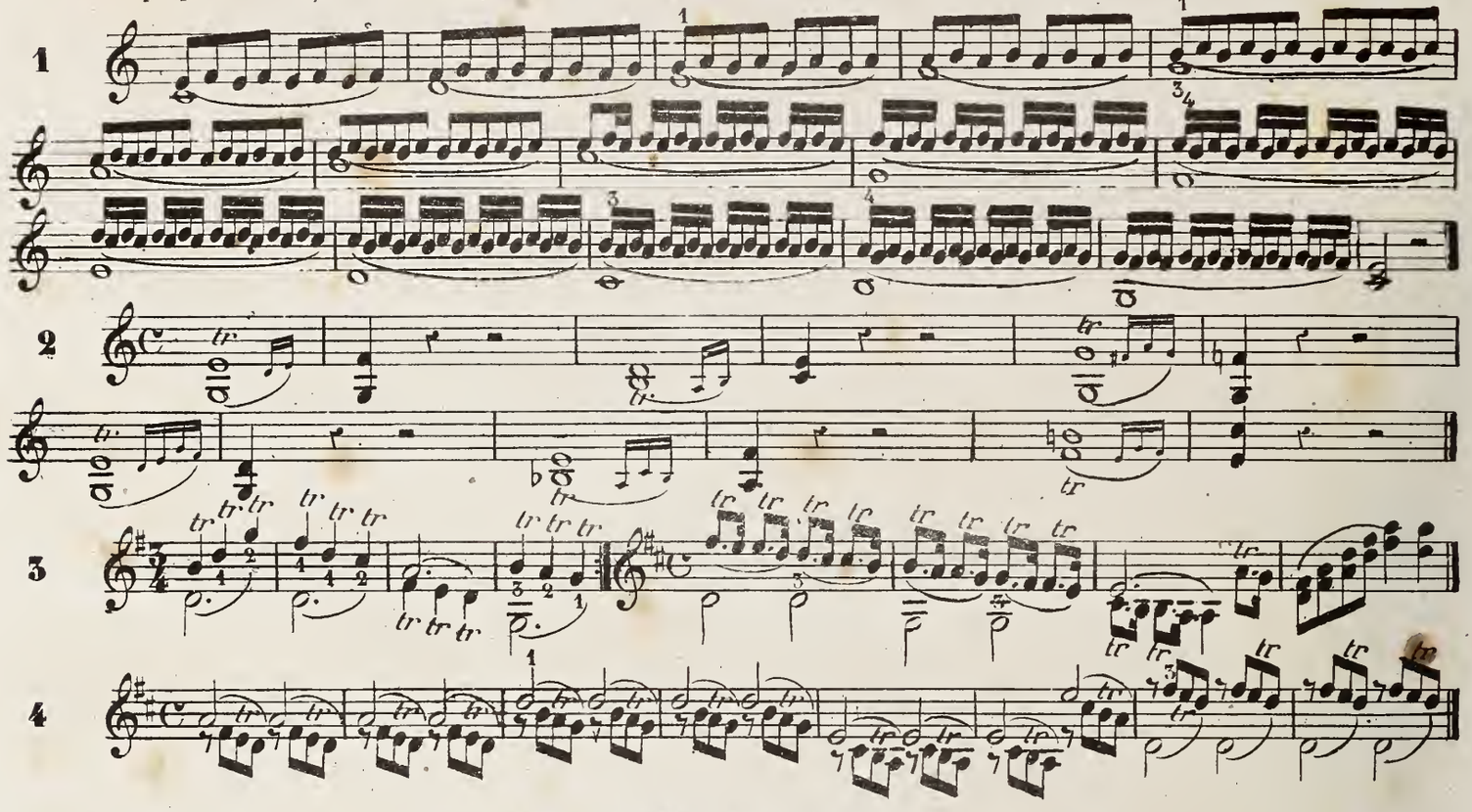
Martelé

Mouvement plus modéré

DES TRILLES, CADENCES EN DOUBLES CORDES.

Les trilles cadences et brisés, tels que nous les avons déjà développés, s'emploient souvent dans la double corde, c'est à dire, avec l'addition d'une note soutenue soit inférieure, soit supérieure.

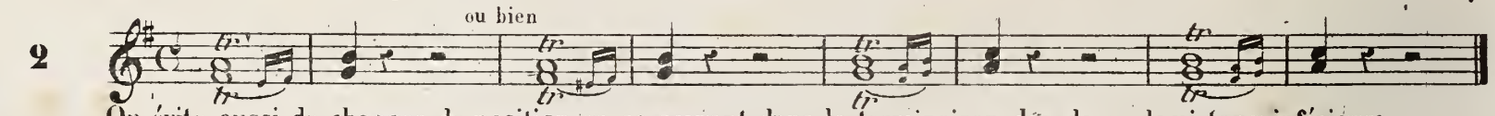
Pour se préparer à ce nouveau travail, on commencera par l'exercice mesuré et gradué du *trille* dans la gamme suivante.



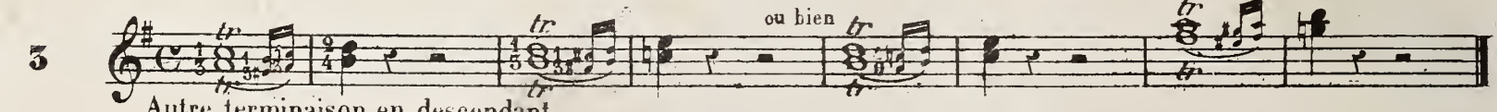
DES DOUBLES CADENCES.

Deux trilles faits simultanément sur deux notes s'appellent doubles trilles ou doubles cadences. Pour laisser aux doigts toute la liberté d'action désirable, on évitera de les raidir par une pression inutile. On lèvera à égale distance de la corde les deux doigts qui font le battement pour qu'ils retombent sur la touche avec ensemble.

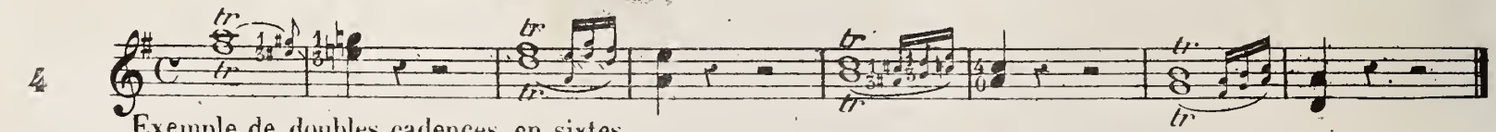
Les doubles cadences se terminent à peu près de la même manière que les simples; elles ne subissent de modification que lorsqu'on ne peut les faire sans changer de position. Dans ce cas, on se contente souvent de marquer la terminaison dans l'une des deux parties.



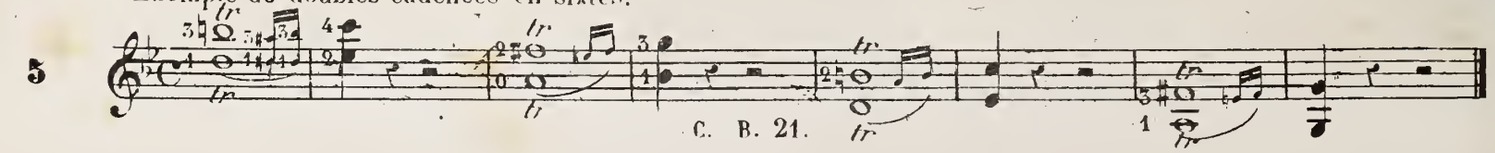
On évite aussi de changer de position en se servant dans la terminaison des deux demi-tons inférieurs.

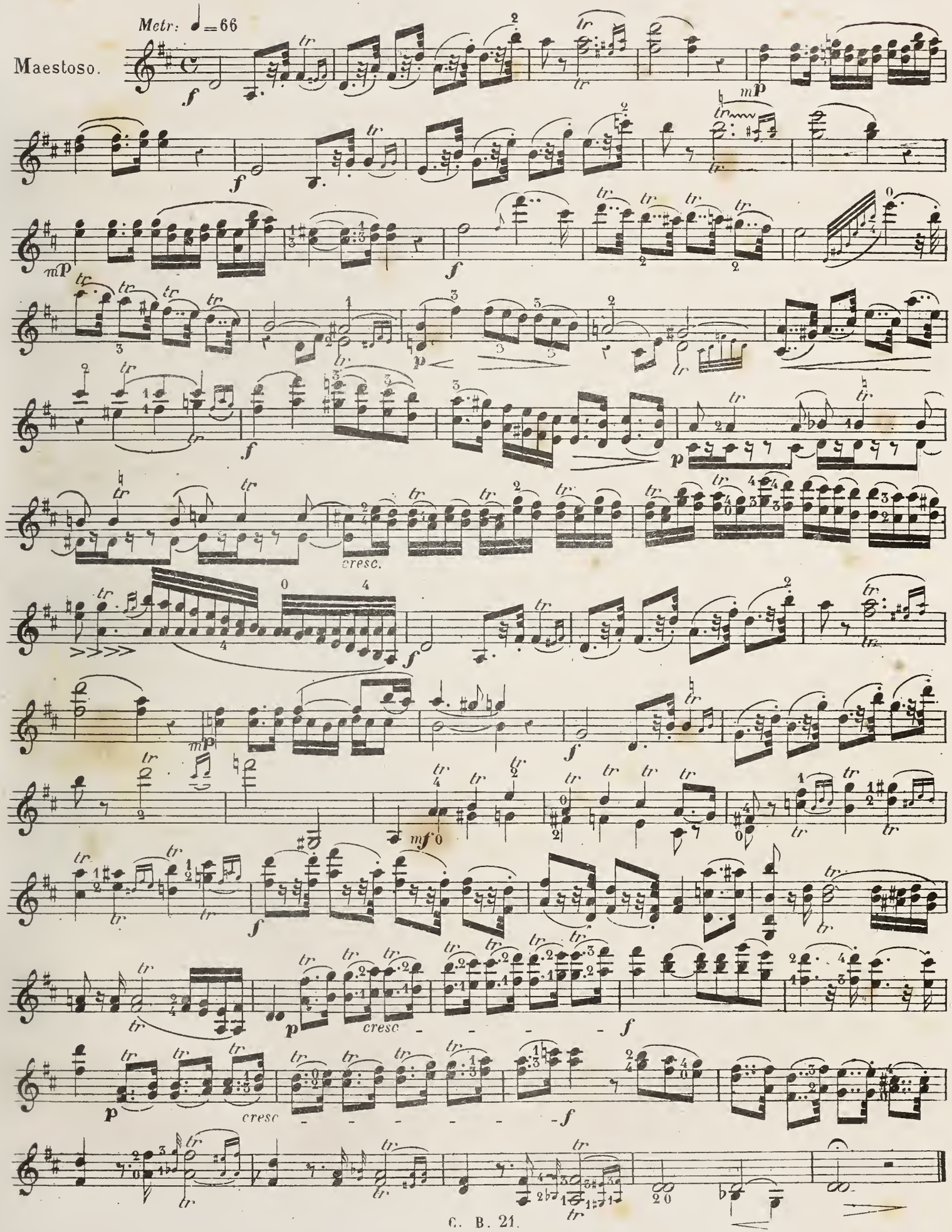


Autre terminaison en descendant.



Exemple de doubles cadences en sixtes.




Metr: ♩=66
Maestoso.
cresc.
cresc
cresc

DU DOIGTÉ DANS LES GAMMES CHROMATIQUES.

On appelle gammes chromatiques celles qui procèdent par ½ tons.

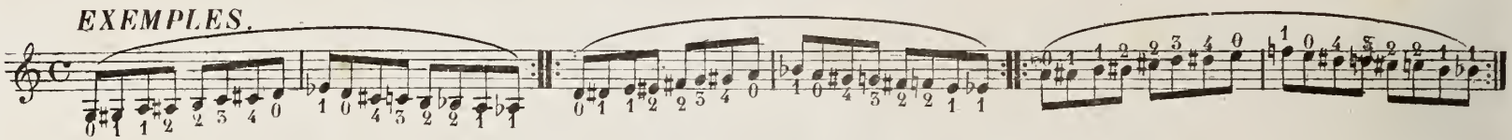
Le doigté de ces gammes étant, par son irrégularité, plus difficile que ceux que nous avons déja développés, nous avons cru devoir en faire un article à part.

Le côté défectueux de ces gammes est l'obligation d'user souvent du même doigt pour faire deux notes conjointes; il en résulte une petite traînée de son qui dans la vitesse nuit a la netteté du jeu. Pour obvier à cet inconvénient, on reste autant que possible dans la 1re Position, où par l'emploi des cordes à vide, on évite dans quatre ½ tons consécutifs la traînée que nous venons d'expliquer, ce qui facilite le mécanisme de la gamme chromatique, et lui donne plus de clarté.

EXEMPLES.

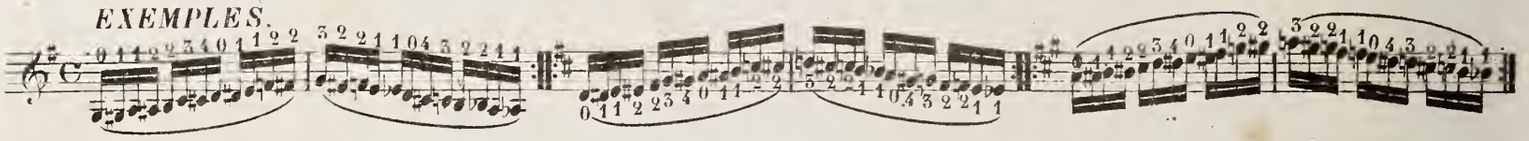
Le premier travail à faire est d'abord de se familiariser avec les quatre cordes, et de le répéter longtemps, tel que nous venons de le donner Une fois acquis, on y ajoutera le commencement de la gamme que nous exposons ici, et l'on continuera pour les exemples suivants, le même exercice prolongé sur les quatre cordes.

EXEMPLES.



Puis on y ajoutera les notes qui terminent la gamme d'une octave que l'on répétera de même.

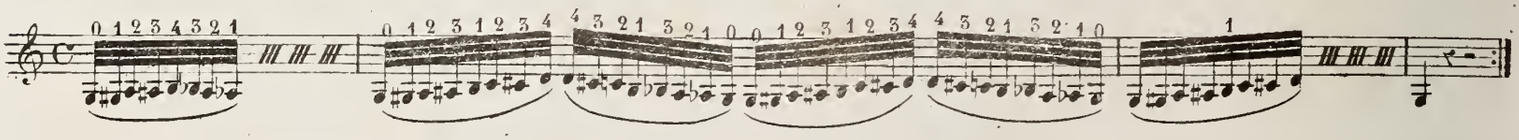
EXEMPLES.



Enfin on complètera toute l'échelle chromatique de la 1re Position.

Ce qui augmente la difficulté des gammes en demi-tons, c'est qu'on se croit obligé d'employer toujours pour chaque note, le doigt qui lui correspond; ainsi par exemple, dans la 1re Position, lorsqu'il s'agit d'un *LA* sur la 4me corde, soit ♭, ♮ ou ♯, on croit devoir employer le 1er doigt, s'il se présente un *SI* ♭, ♮ ou ♯, on se servira du 2e doigt, ainsi de suite pour l'*UT* et le *RÉ*.

Cette habitude nous paraît sans importance; l'essentiel à notre avis est d'obtenir le plus de clarté et de justesse possible, et dès qu'on s'affranchit de cette sorte de routine la difficulté des ½ tons disparaît en grande partie. C'est surtout lorsqu'il se présente des portions de gammes chromatiques, très rapides en montant et en descendant, que le système des ½ tons glissés devient impossible; nous en offrons ici des exemples avec le seul doigté qui nous paraît praticable.



On fera le même exercice sur les autres cordes.

On peut adapter ce dernier doigté à toute l'échelle chromatique de la 1re Position; mais il a l'inconvénient d'occasionner beaucoup de dérangement à la main.

Toutefois, il peut être utile dans certains cas et suggérer au violoniste des traits nouveaux. C'est cette considération qui nous engage à ne négliger aucune des ressources, qui peuvent agrandir le mécanisme du violon, et mettre l'artiste sur la voie de nouvelles découvertes.

EXEMPLE

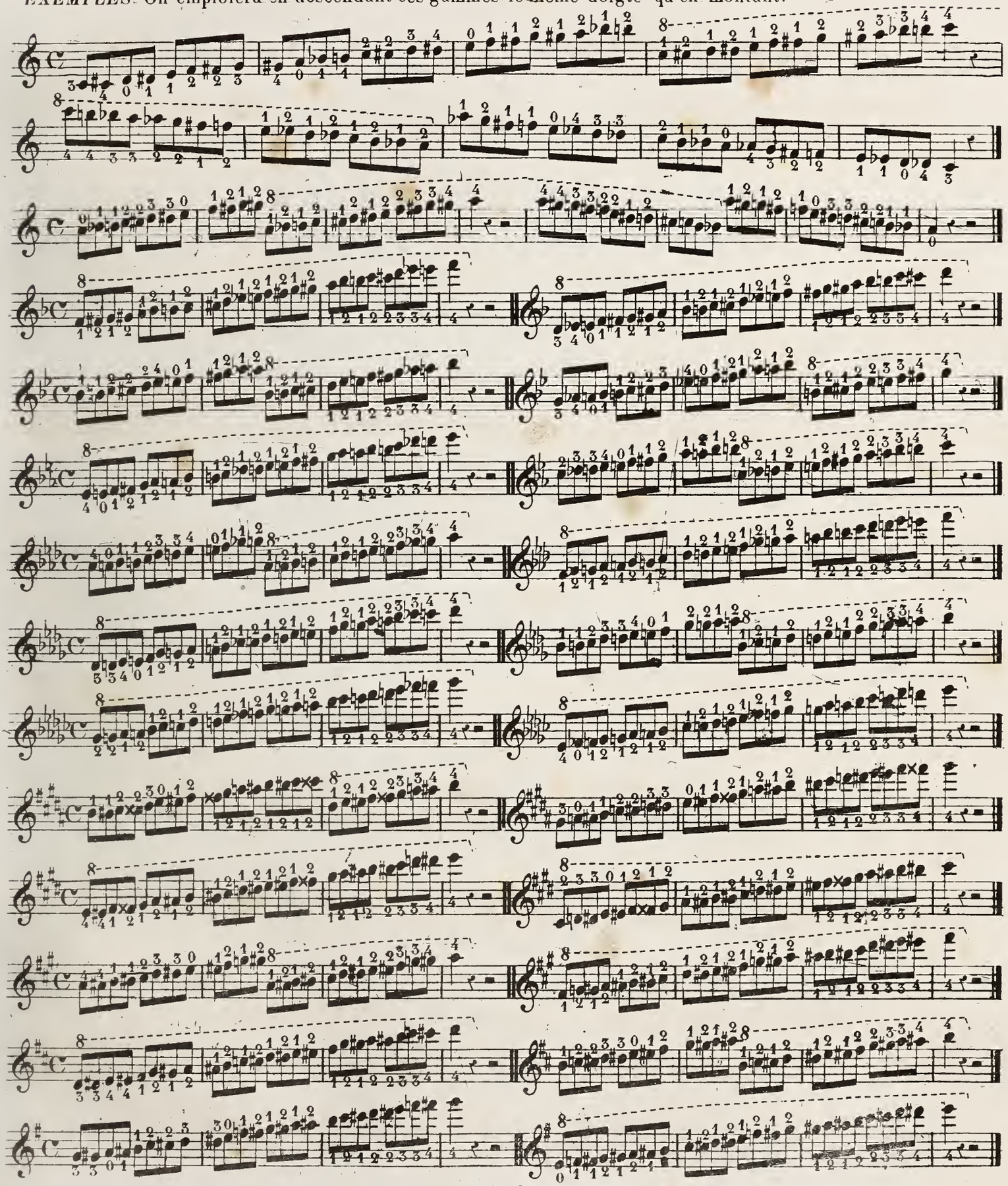
Ainsi qu'on a dû l'observer, il y a dans les gammes deux espèces de doigté; celui des ½ tons glissés et celui des tronçons.

Ces deux systèmes, également utiles, peuvent s'employer isolément ou simultanément, comme on l'a vu dans les premiers exemples.

Il nous reste à parler du doigté des gammes chromatiques dans les positions supérieures; nous en indiquons deux qui, selon la conformation des doigts et la disposition du passage, présentent l'un et l'autre des avantages.

Le premier de ces doigtés, préconisé par nos prédécesseurs, appartient, pour les notes les plus aigües, au système des $\frac{1}{2}$ tons glissés.

EXEMPLES. On emploiera en descendant ces gammes le même doigté qu'en montant.



On a vu, dans les gammes qui précèdent, que le doigté est invariable pour l'octave supérieure dans les 24 tons.

Mais lorsque la gamme s'arrête avec vigueur sur la note la plus élevée, il faut que les doigts marquent les dernières notes comme des petits marteaux, pour leur donner l'éclat désirable. Dès lors, le système des ½ tons glissés ne remplit pas le but, et il faut nécessairement recourir à celui des tronçons dont voici des exemples.

Ainsi de suite pour tous les autres tons.

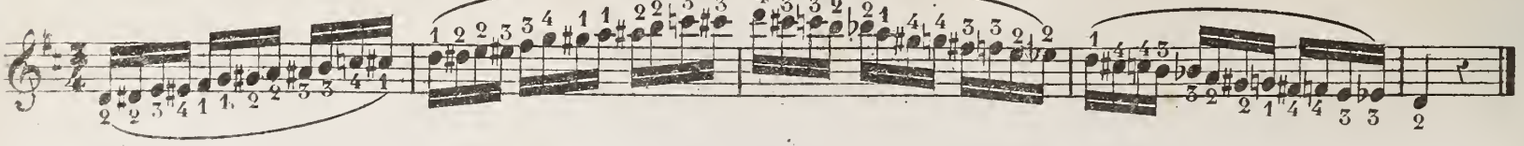
Ce dernier système a sur le premier quelques avantages.

1.° Ainsi que dans les gammes précédentes, le doigté reste le même pour les notes supérieures dans les 24 tons.

2.° Il permet d'arriver avec force sur la note la plus aigue.

3.° Les changements de position tombent sur les temps forts de la mesure, en montant comme en descendant, ce qui ajoute de la clarté et de l'aplomb dans l'éxécution. Ce dernier point étant un des plus importants, nous exposons ici un autre doigté pour les triolets, qui en rend l'éxécution plus facile.

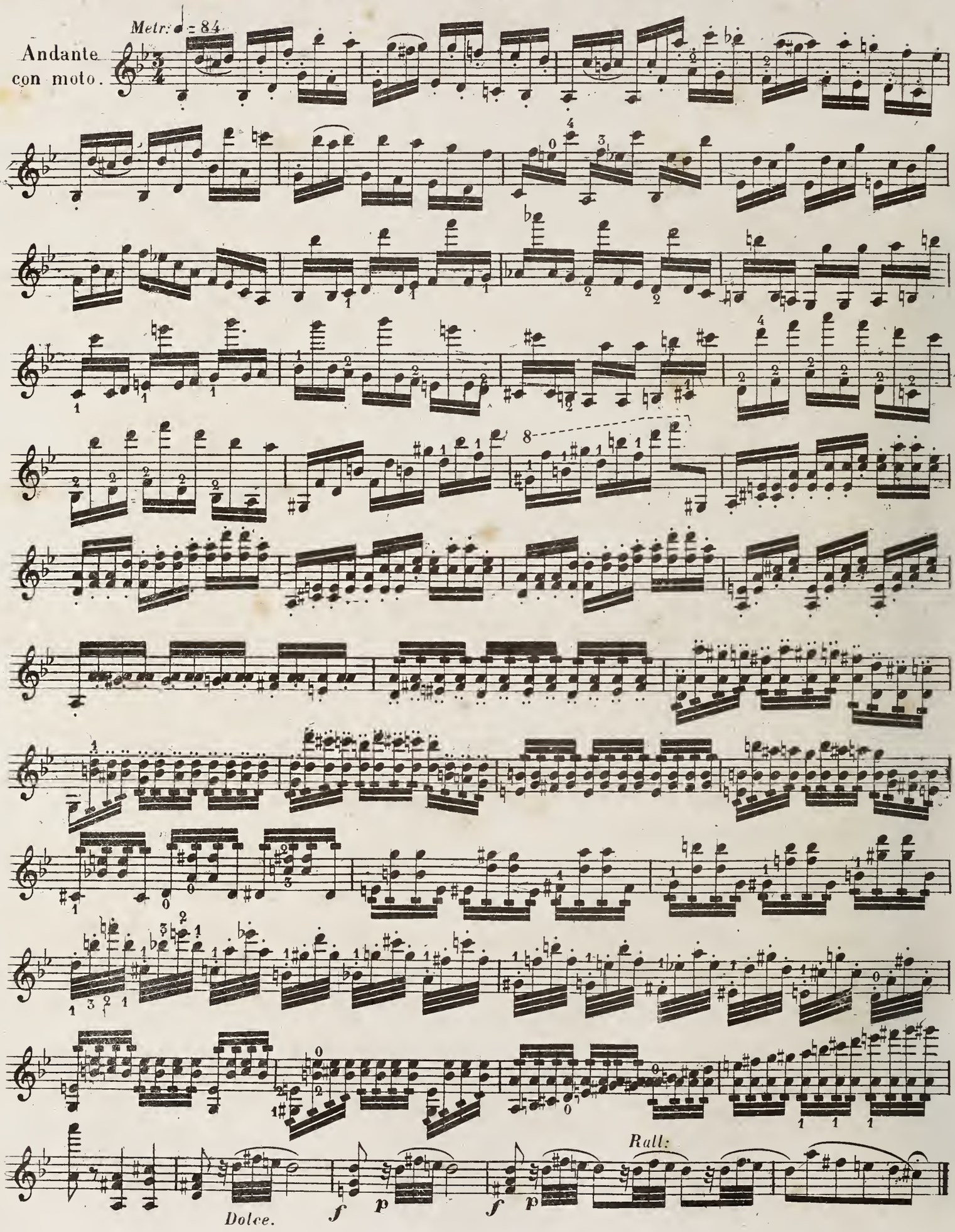
Dernier exemple de doigté dans les positions fixes.



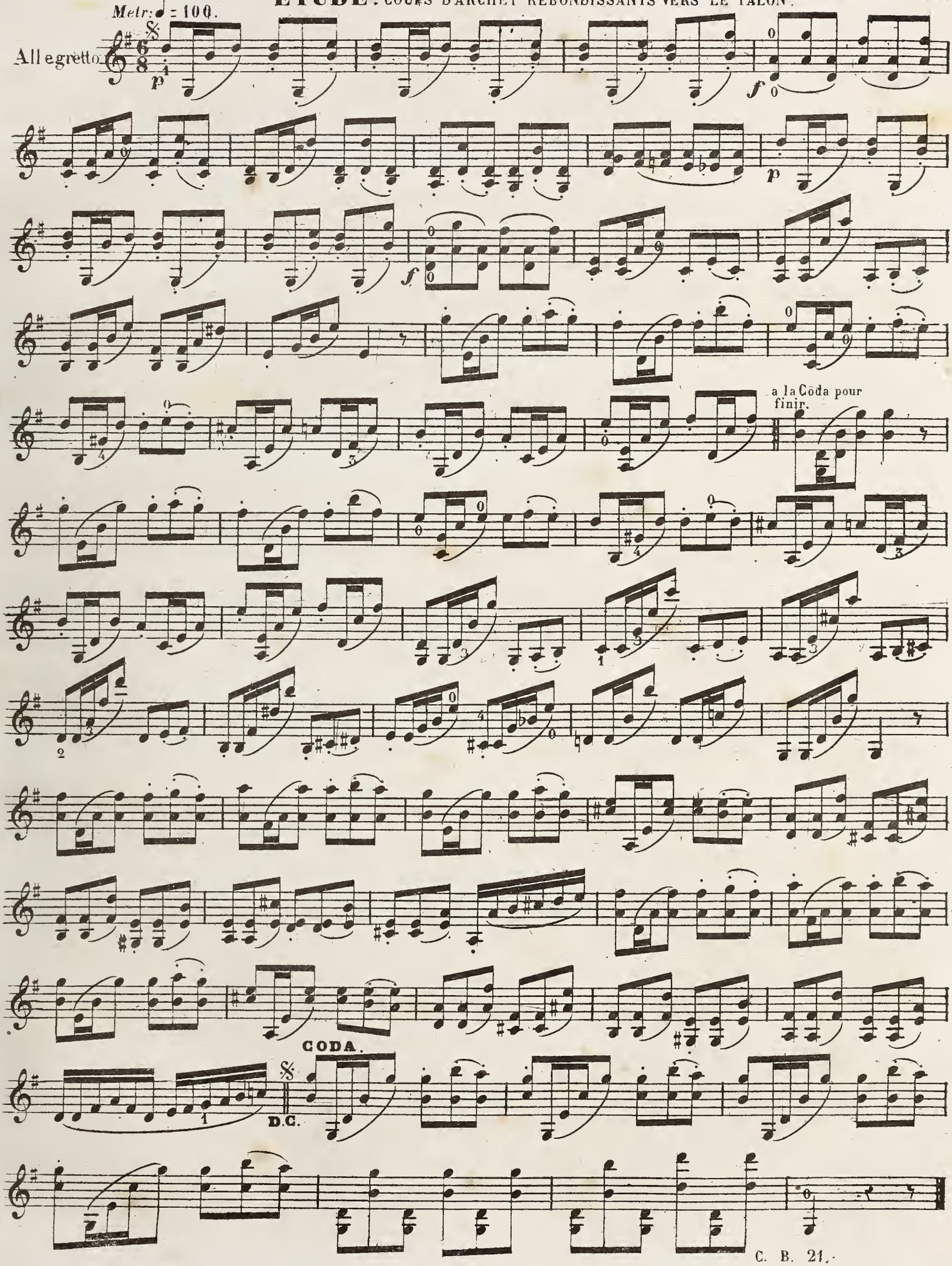
Metr: ♩=76.
Con moto
p
p
pizz:
arco.

Metr: ♩= 108.
Moderato
p
f
arco.
f
pizz.
arco.
f
pizz.
arco.
f
arco.
f
pizz:
arco.
f
p

ETUDE EN COUPS D'ARCHET REBONDISSANTS.



ÉTUDE. COURS D'ARCHET REBONDISSANTS VERS LE TALON.

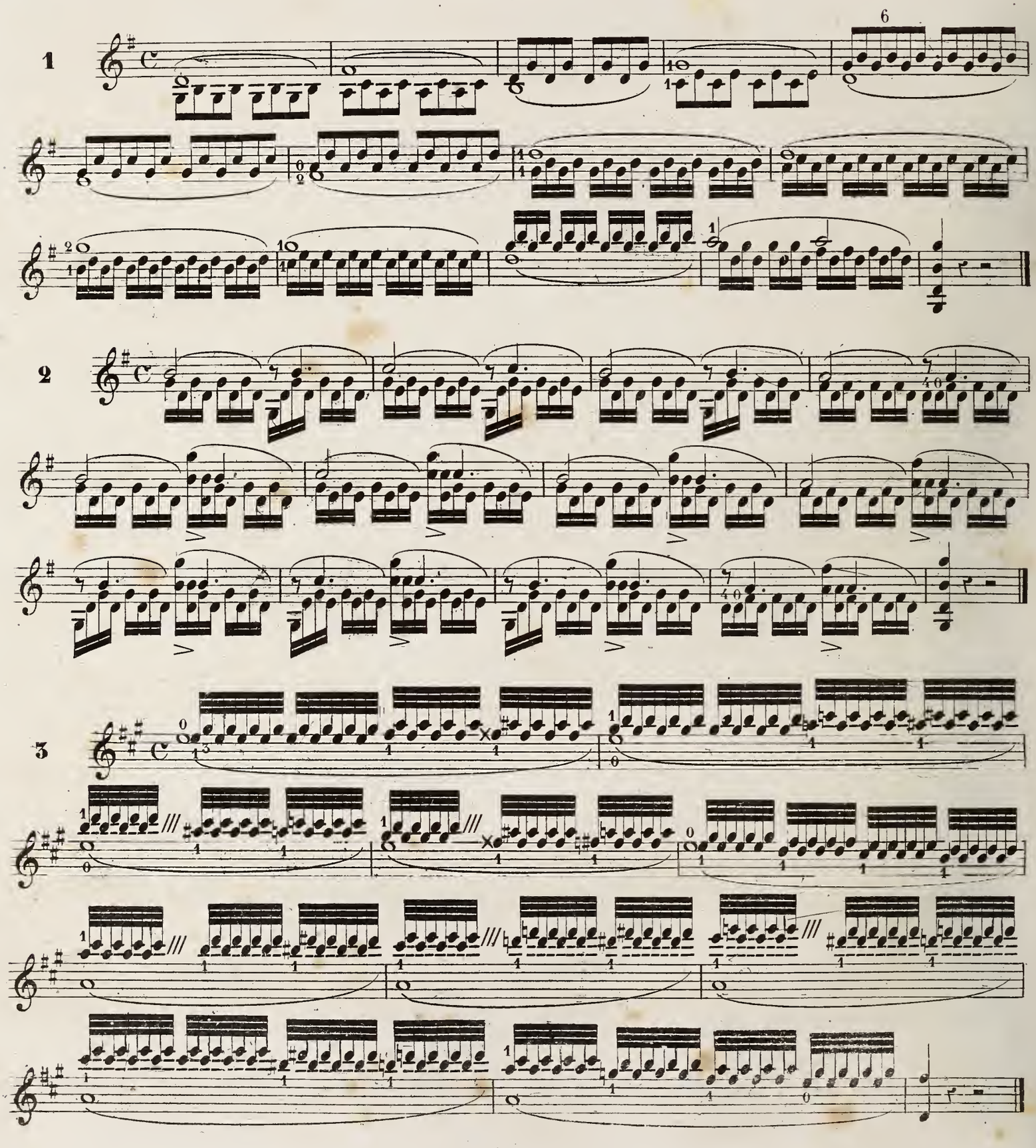


DU TRÉMOLO DE LA MAIN GAUCHE.

Il est un autre élément du Violon qui dérive de la cadence en doubles cordes, parcequ'il n'est autre chose que l'application du trille entre les autres intervalles de la gamme.

Cet effet, l'un des plus riches du Violon, fait entendre distinctement une harmonie à trois parties, à laquelle le battement fréquent du doigt ajoute de la vie et de la couleur.

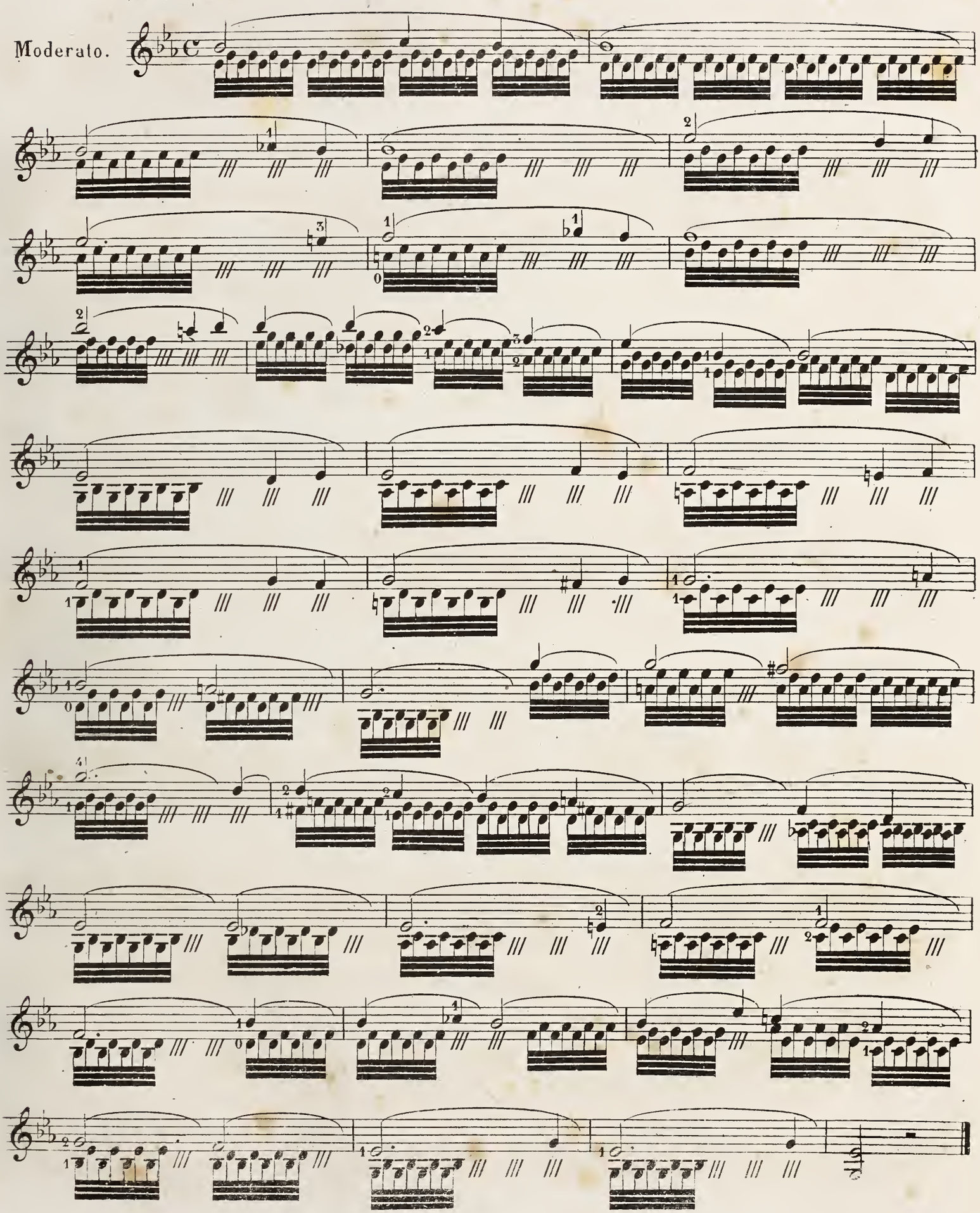
Ce genre de trille appelé *Trémolo coulé* conduit à diverses combinaisons qui agrandissent les ressources de l'instrument.



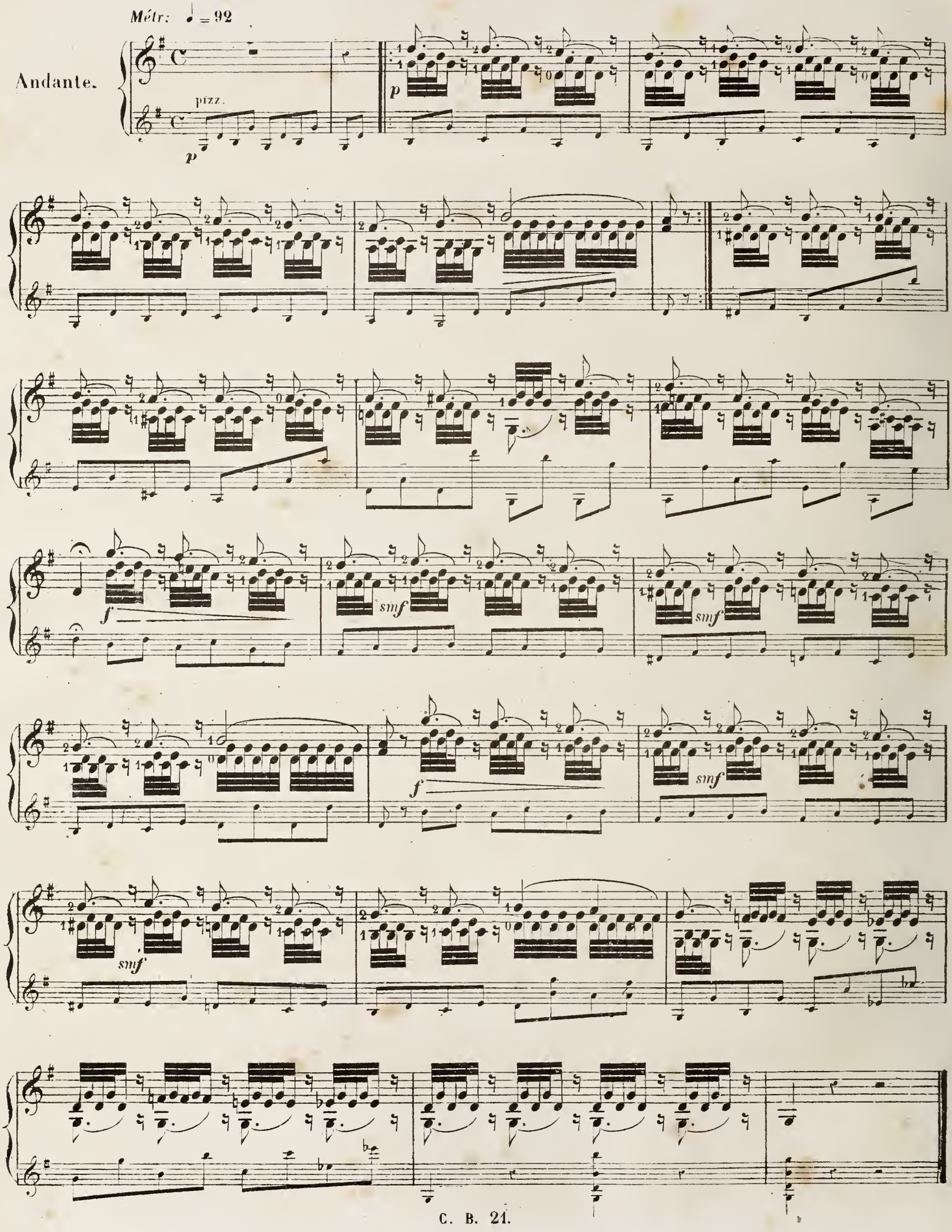
ÉTUDE.

Métr: ♩ = 92

Moderato.



ETUDE.



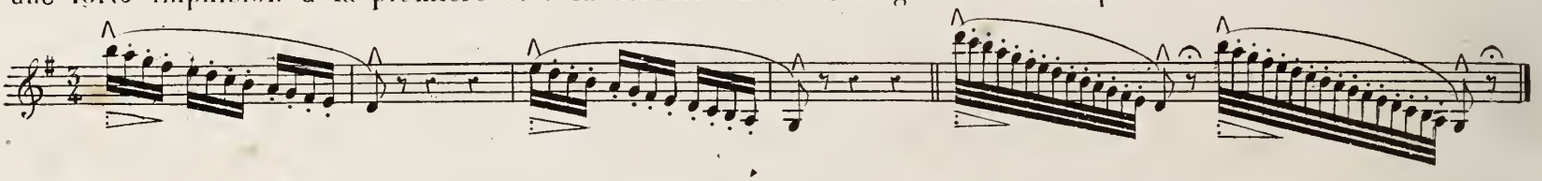
ÉTUDE.

DU STACCATO RICOCHET.

Le *Staccato Ricochet* est un coup d'archet rebondissant qui se fait en frappant le crin sur la corde, avec un degré de force proportionné à sa quantité de notes. Nous l'indiquons par ce signe:

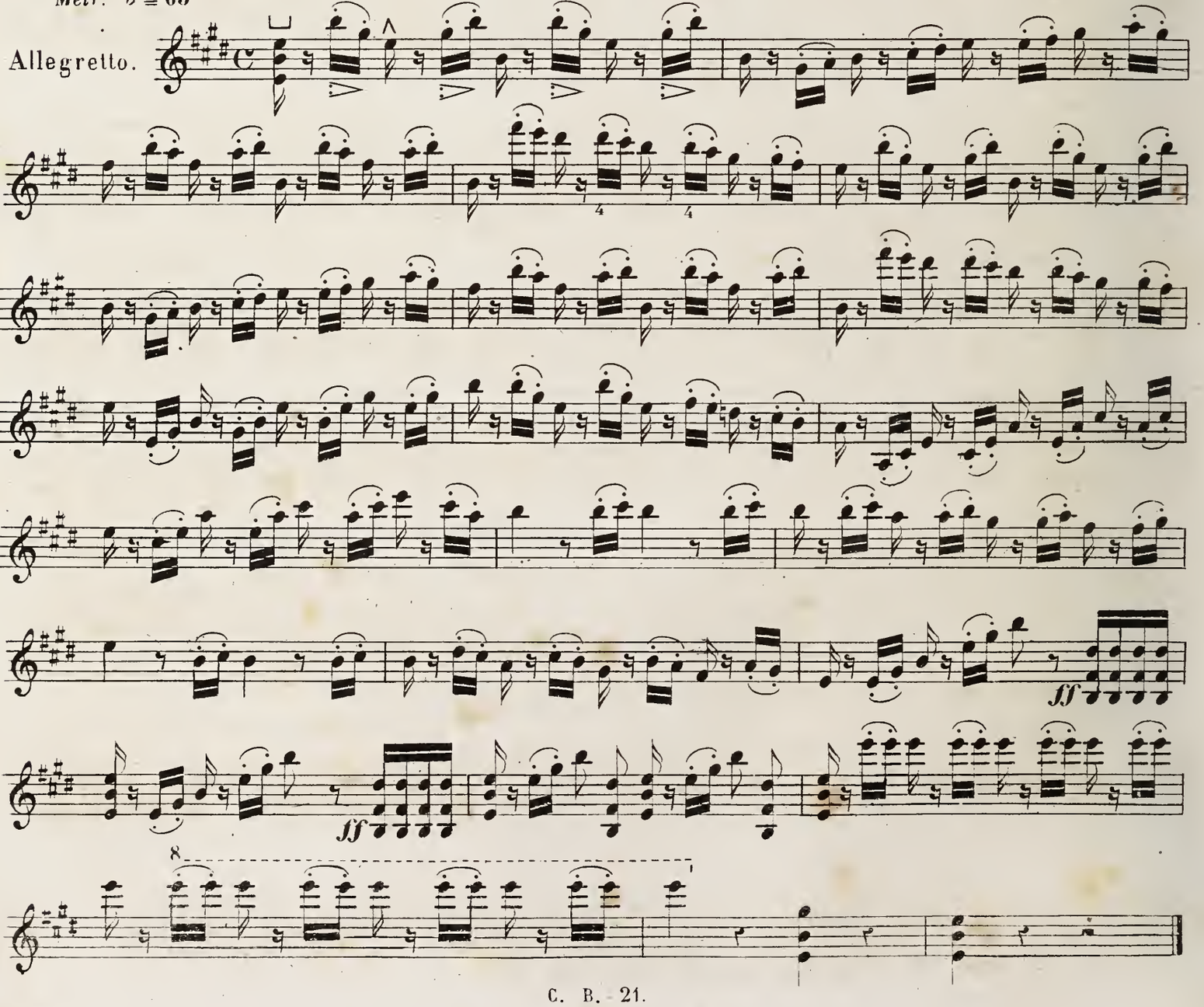
Le Ricochet se fait soit en tirant, soit en poussant, lorsqu'il ne s'agit que de peu de notes. Exemples:

Mais sur une gamme de quelque étendue, il ne se fait qu'en poussant de la pointe de l'archet et en donnant une forte impulsion à la première et à la dernière note de la gamme. Exemples:



PRÉLUDE

RICOCHET DE DEUX NOTES.



PRÉLUDE

RICOCHET DE TROIS NOTES.

Métr: ♩ = 104

Allegretto.

ÉTUDE

RICOCHET DE QUATRE NOTES EN TIRANT ET EN POUSSANT.

Allegretto.

DU RICOCHET CONTINU.

Il est une autre application du Ricochet plus classique et plus usitée: C'est dans les arpéges continus, où l'archet partage les notes deux par deux, trois par trois, quatre par quatre par une impulsion élastique du poignet

Dans une fantaisie sur un thême de Beethoven, nous avons fait connaître le Ricochet deux par deux sous le nom de Trémolo Son effet puissant nous engage a y consacrer un article spécial; son principe, fort simple d'ailleurs, résume celui des coups d'archet de même espèce, que l'on trouvera plus loin à l'article des *Arpéges*.

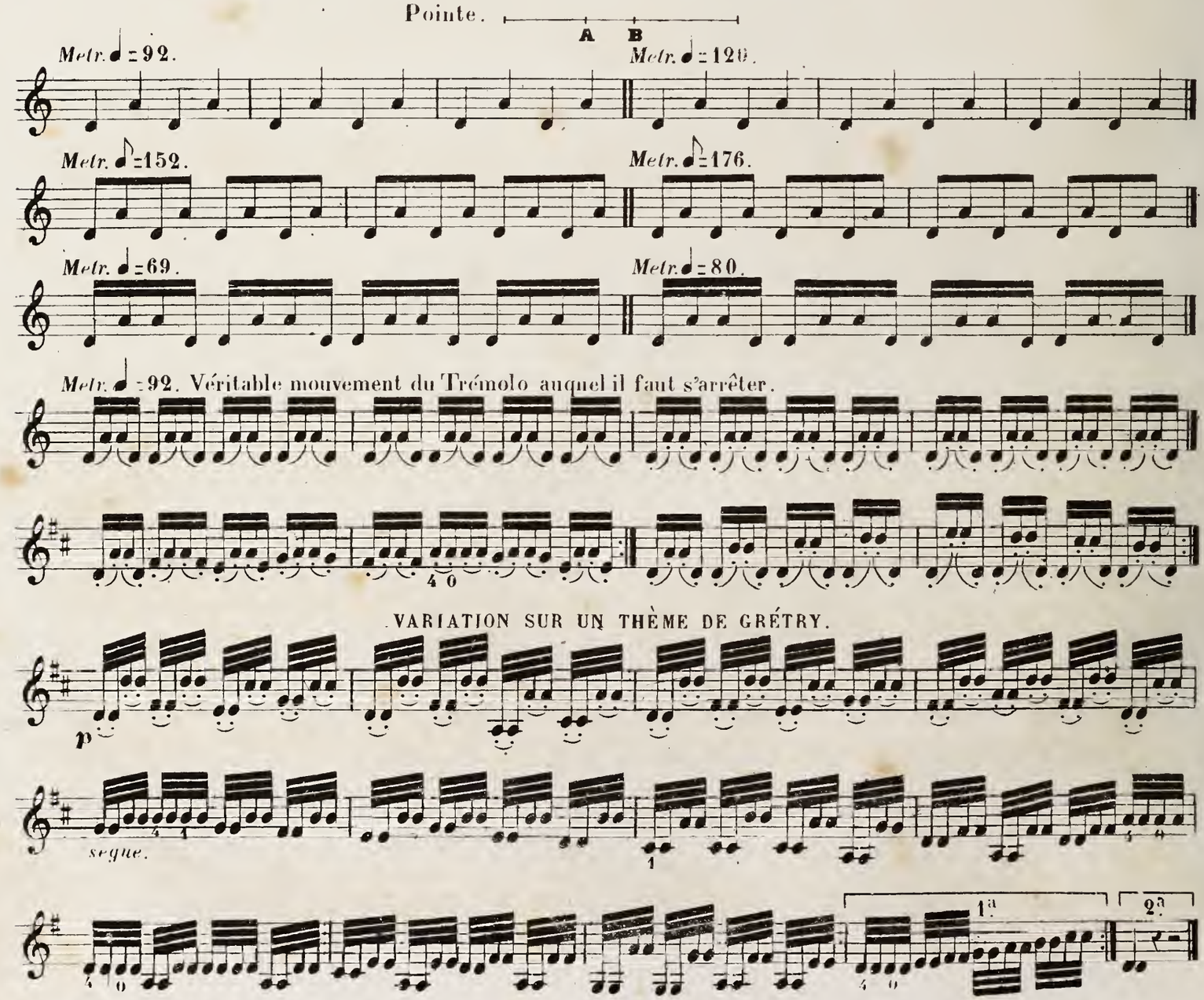
L'éxécution de ce Trémolo est dans l'égalité absolue du tirer et du pousser. Pour en vaincre la difficulté, il faut prendre pour base les sons continus, dont nous avons déja parlé.

MANIÈRE DE TRAVAILLER LE RICOCHET CONTINU.

Il faut répéter chacun des exemples qui suivent, en se conformant aux mouvements indiqués par le Métronome.

Soutenir chacune des notes sans interruption, et les attaquer au début par une percussion vive et comme par surprise.

Lorsqu'on sera arrivé graduellement à l'exemple des notes liées deux par deux, marqué par le métronome ♩=92. on prolongera ce mouvement en coups d'archet serrés du point **A** au point **B**. Pendant la durée de cet exercice, on abandonnera peu a peu la baguette à son propre mouvement, en la soutenant de l'index et du pouce. L'archet, bien garni de colophane, rebondira bientôt sur la corde. Dès lors, la seule difficulté est d'entretenir ce balancement, par le mouvement mesuré de la main droite.



DES DIXIÈMES.

L'élève pourra souvent revenir à l'étude des Dixièmes; cette gymnastique, faite avec modération, ne fera que lui assouplir les doigts; mais l'exercice trop prolongé de cet extension pourrait produire un effet contraire: celui de fatiguer et d'énerver la main, surtout lorsqu'elle n'a pas acquis toute sa croissance.

1.

2.

CAPRICE OU EMPLOI DES DIXIÈMES.

Metr. ♩=116

Moderato.

DES ARPÈGES.

On appelle arpèges les divers coups d'archet appliqués aux effets d'harmonie du Violon.

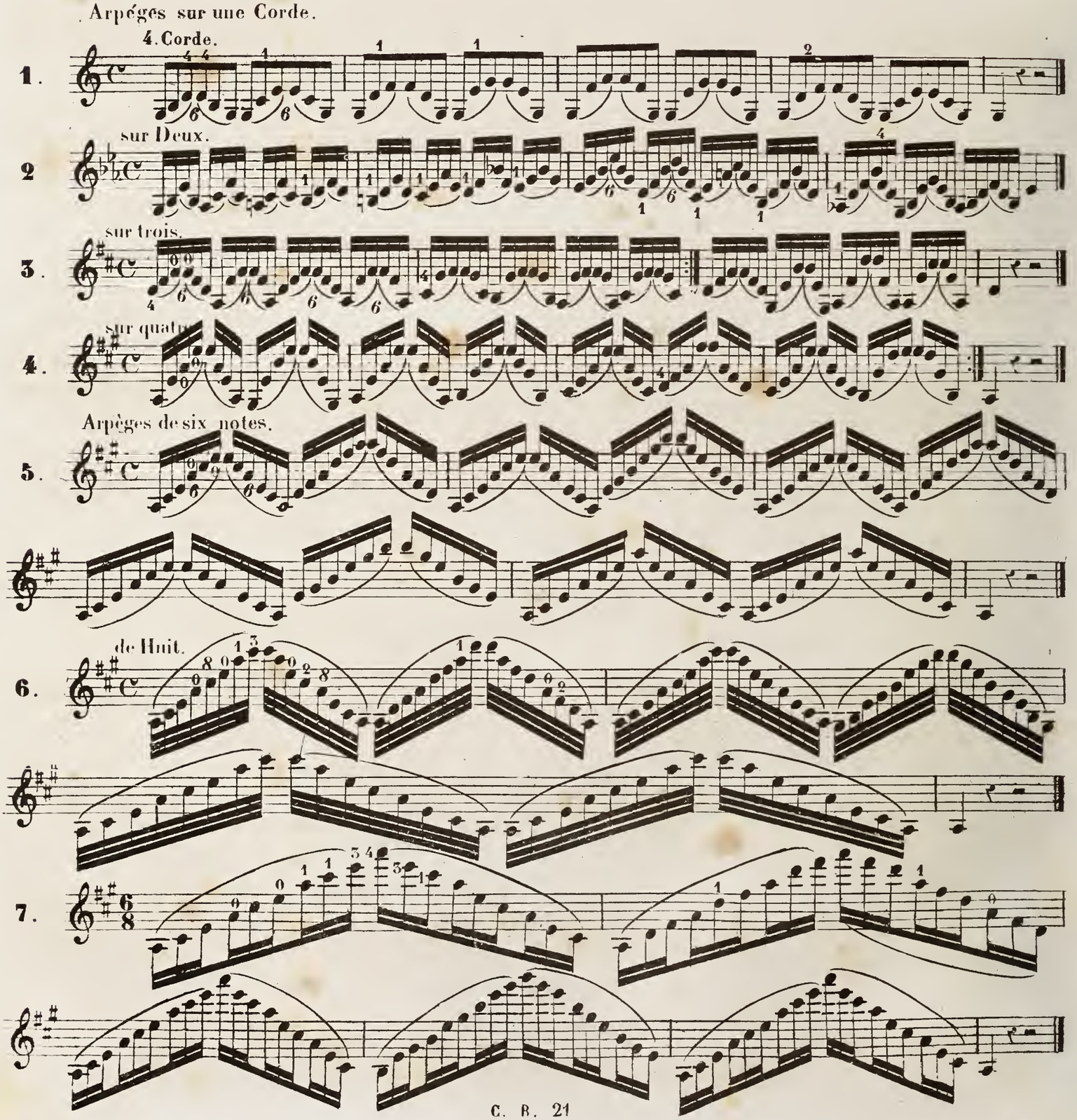
Cet élément résume pour ainsi dire en lui tous les autres, tant pour l'emploi de l'archet que pour l'exercice de la main gauche.

Les combinaisons des Arpèges sont très compliquées. Nous allons en donner quelques explications concises qui à l'aide des signes déja connus, en feront comprendre l'accentuation.

Les arpèges se font de quatre manières différentes.

1°. sur une corde.

EXEMPLES.



ÉTUDE.

ARPÈGES SUR UNE SEULE CORDE.

Metr. ♩ = 88.

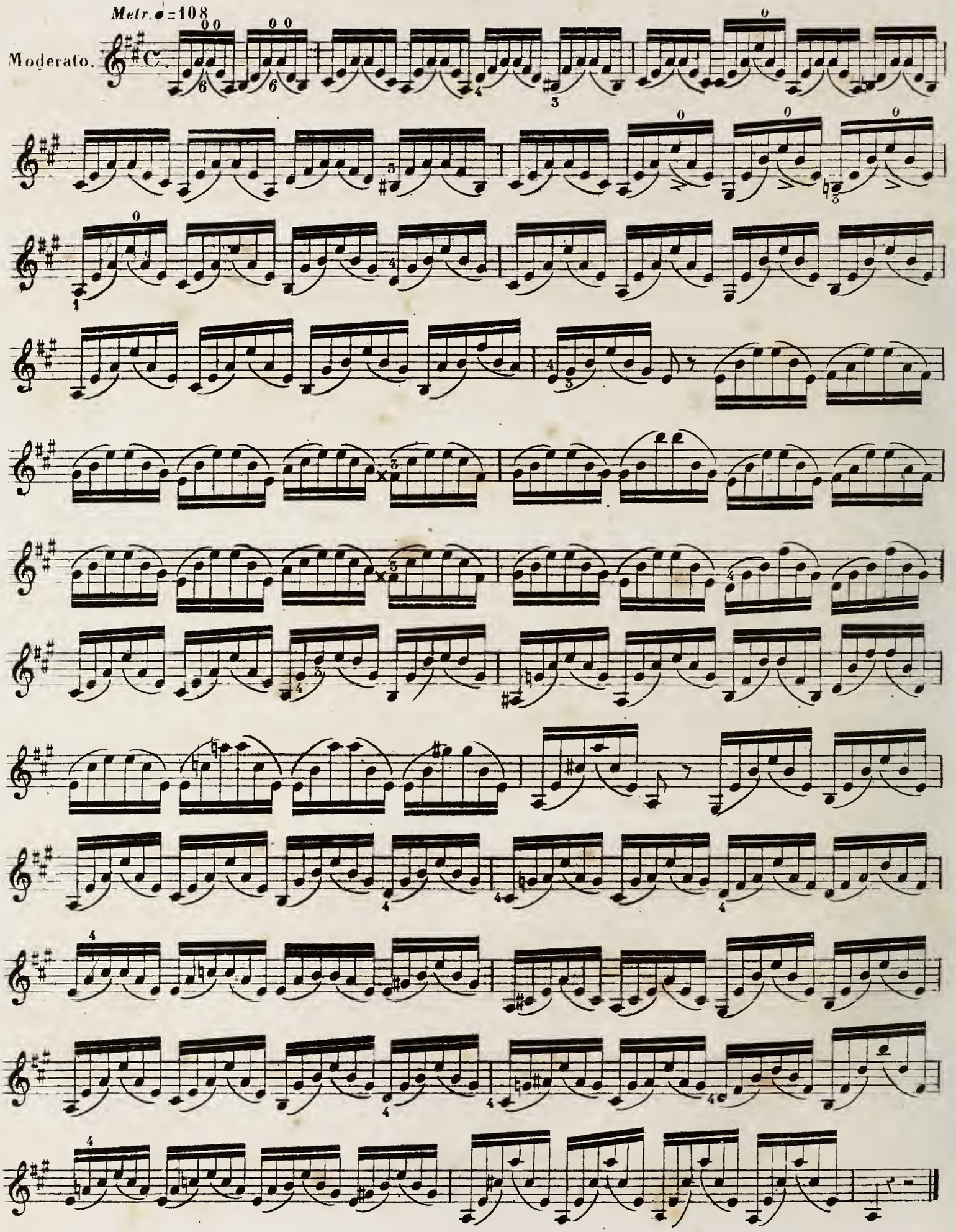
Moderato.

ARPÈGES SUR DEUX CORDES.

Metr. ♩ = 100.

Moderato.

ÉTUDE.



L'étude qui précède peut s'éxécuter dans toutes les formes d'arpèges qui suivent.

♩=80
Moderato.
♩=92
arp:
FIN.

Metr: ♩ = 60.
Moderato.
Majeur.

DU PIZZICATO.

On appelle Pizzicato le son que l'on tire des cordes par le pincer du doigt.

On fait du Pizzicato un usage très fréquent dans tous les genres de musique d'ensemble. Beethoven dans son trio dédié à l'Archiduc Rodolphe nous offre de cet effet un dialogue très prolongé entre le Violon et le Violoncelle.

Il est donc indispensable pour un violoniste de savoir bien articuler le Pizzicato, sous peine de faire manquer l'effet d'un morceau.

Pour en obtenir la netteté et la force désirables, on pince la corde avec l'index en se gardant toutefois de faire entendre le contact de l'ongle. Toutes espèces d'exercices ou de préludes en notes simples ou en accords, tels qu'on les trouvera dans les exemples ci-dessous, sont propres à l'étude du Pizzicato.

EXEMPLES.

La difficulté du Pizzicato n'est pas seulement dans l'égalité et la rondeur du son qui en font la beauté, mais aussi dans la promptitude avec laquelle on passe souvent de l'archet au Pizzicato et réciproquement. Ainsi, l'action de saisir la hausse dans la paume de la main, de poser le pouce contre l'extrémité de la touche et d'attaquer la corde avec l'index doit se faire souvent dans la durée d'un demi soupir et quelquefois moins. Quoiqu'il en soit, on arrivera promptement à acquérir cette dextérité en répétant souvent l'exercice qui suit.

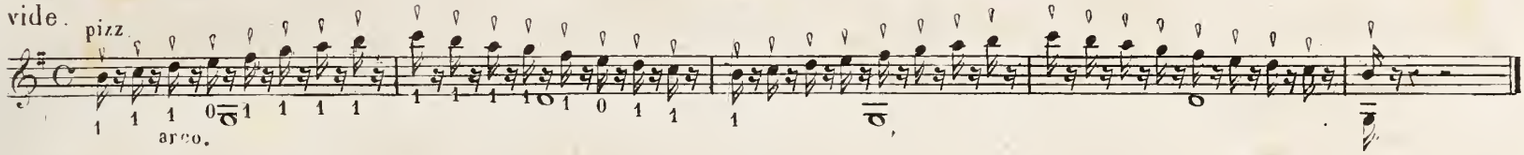
On peut par un autre procédé pincer des accords alternativement avec des coups d'archet sans interruption. Dans ce cas, l'archet reste tenu par l'index, le 3.e et le 4.e doigts. la note basse se fait en poussant l'archet du talon et l'accord se pince du 2.d doigt.

Beaucoup de violonistes croient trouver plus de facilité en tenant le Violon comme une guitare et en faisant le Pizzicato du pouce; mais le seul exemple qui précède démontre l'impossibilité de changer la position du Violon en un si court espace de temps, et d'ailleurs on n'obtient jamais du pouce un Pizzicato aussi ferme et aussi articulé que de l'index. Nous conseillons donc de ne jamais changer la position du Violon.

DU PIZZICATO DE LA MAIN GAUCHE.

Ce Pizzicato est moins en usage que le precédent mais il a pourtant son côté utile en ce qu'il contribue à donner à la main gauche plus d'élasticité et d'adresse. Il peut d'ailleurs être quelquefois employé avec bonheur dans les traits brillants d'un morceau de concert. On trouvera dans les exemples ci-dessous les diverses applications du Pizzicato de la main gauche. Nous l'indiquons par ce signe ◊

Les gammes pincées de la main gauche se font de deux manières: d'abord en formant chaque note avec l'index et en pinçant la corde du 3e ou du 4e doigt. Ce procédé ne s'emploie qu'avec des notes tenues par l'archet sur des cordes à vide.



La seconde espèce de gammes ne se fait qu'en descendant dans un mouvement accéléré. On frappe alors la 1re note de la pointe de l'archet et on pince successivement toutes les autres notes par les doigts qui quittent la corde.

Comme dans l'exercice précédent, chaque note pincée est formée par le doigt qui quitte la corde.

Ainsi dans le premier exemple les notes *si, la, sol, fa* sont formées par un petit coup d'archet sec et tous les *mi* à vide sont pincés successivement par les doigts 4, 3, 2, 1 etc.

Ainsi de suite sur les autres cordes.

EMPLOI ALTERNATIF DE L'ARCHET ET DU PIZZICATO.

AUTRES COMBINAISONS EN TIERCES.

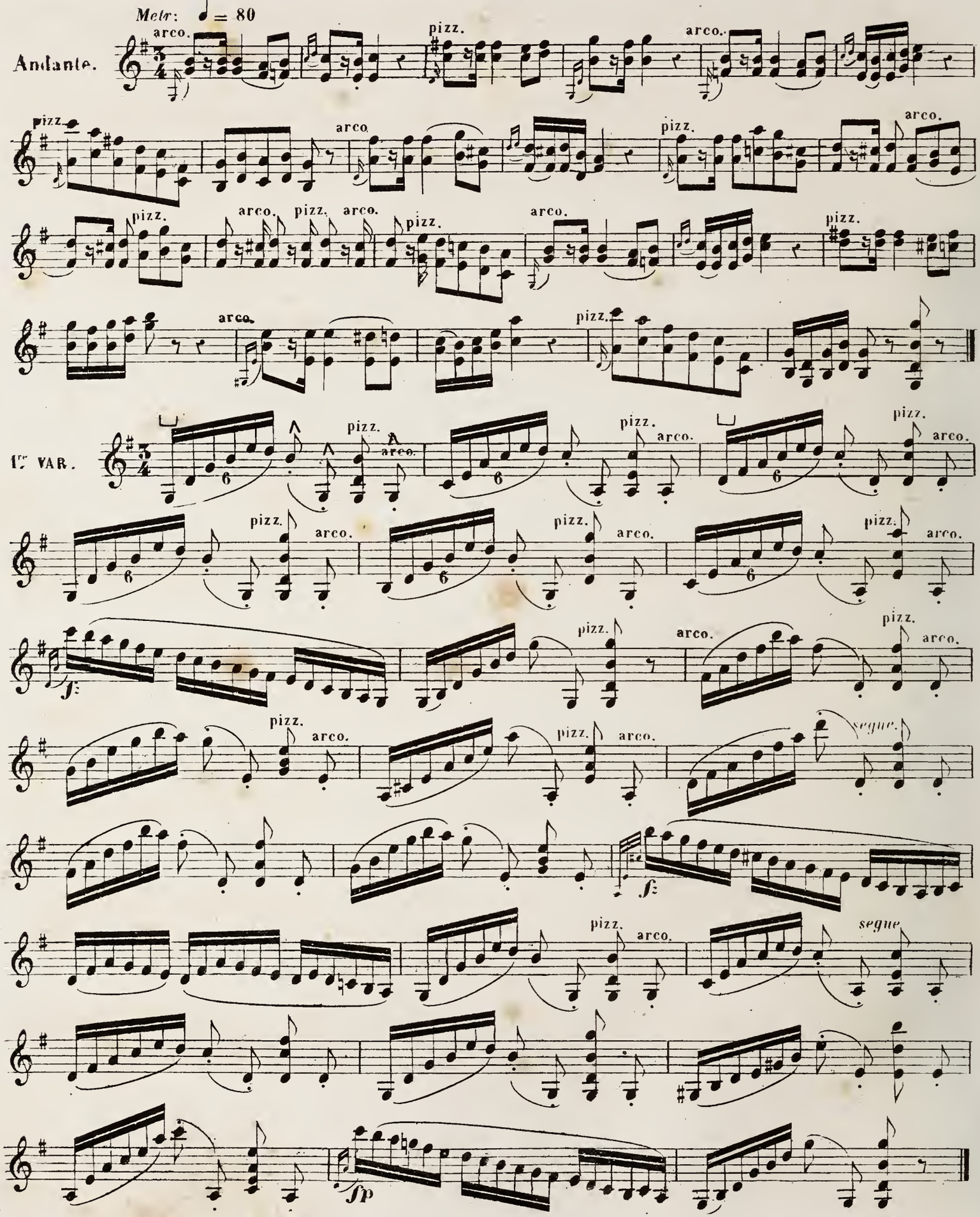
Les notes pincées qui accompagnent la gamme se font indistinctement par les doigts qui sont en liberté.

GAMME SOUTENUE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIZZICATO.

AUTRES NOTES SOUTENUES AVEC PIZZICATO EN ACCORDS.

THÊME VARIÉ.

AVEC EMPLOI DE PIZZICATO DE LA MAIN DROITE ET DE LA MAIN GAUCHE.

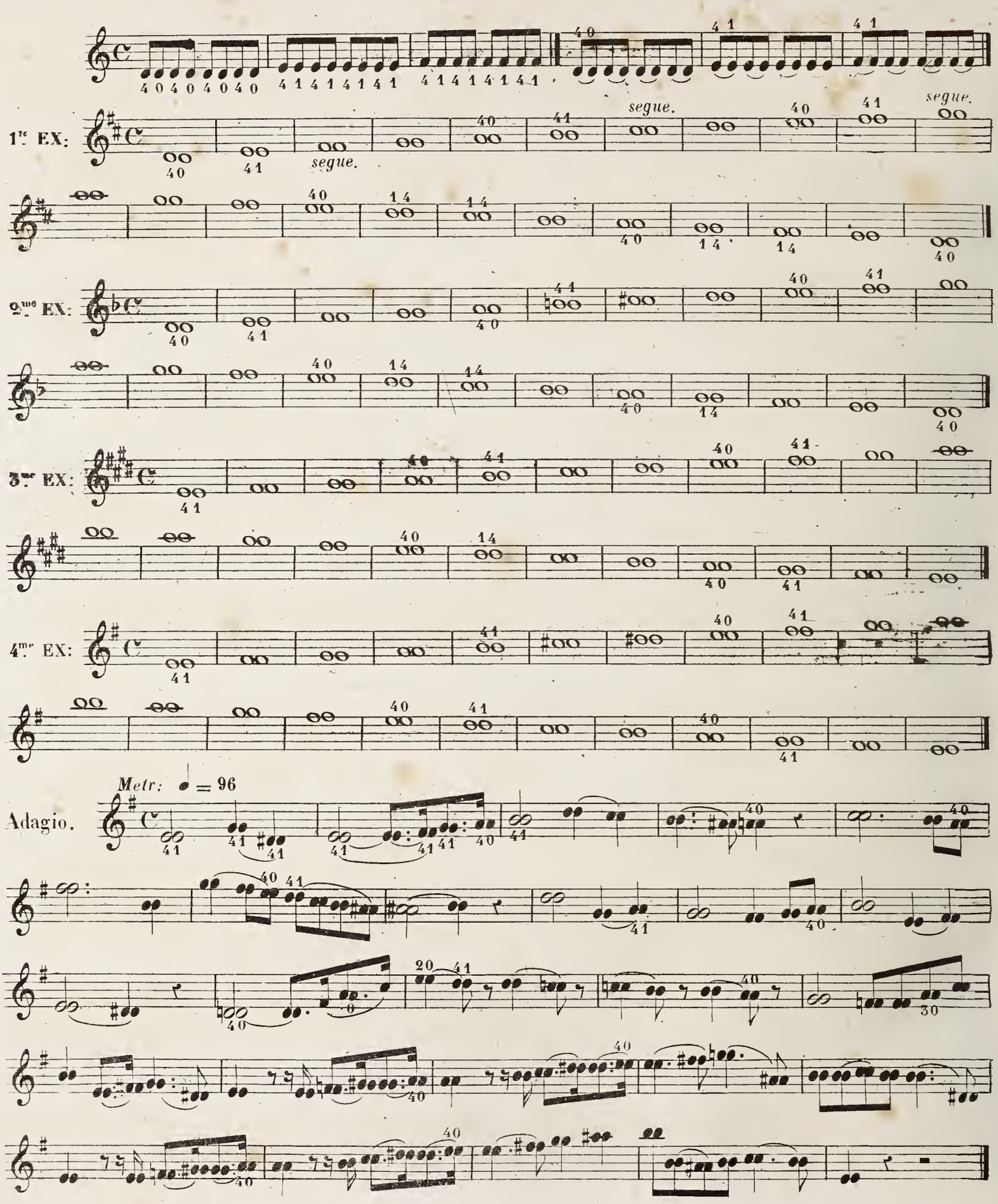


Un poco piu moderato.

2.ª VAR.

DES UNISSONS.

On travaillera les unissons de la même manière que les octaves, c'est à dire en notes séparées, soit détachées, soit coulées, pour bien entendre chaque note isolément et en assurer la justesse.



EXERCICE DU TALON SUR *TROIS* CORDES A LA FOIS.

PRELUDES

ou

EXERCICES POUR L'ÉCART DES DOIGTS SUR PLUSIEURS CORDES.

EXERCICE

DE TRAITS JETÉS DANS DES POSITIONS ÉLOIGNÉES

PRÉLUDES

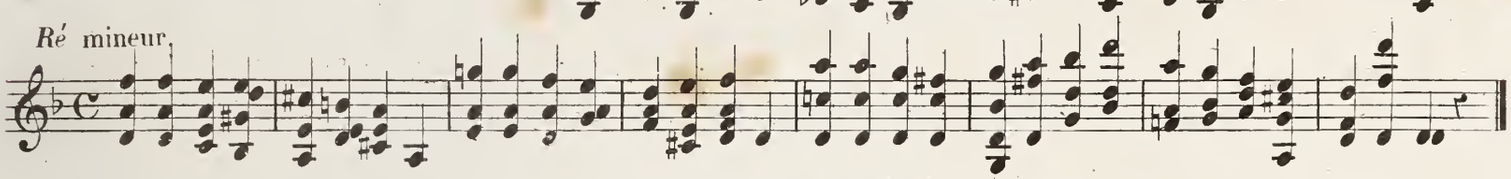
EN ACCORDS SUR *TROIS* ET *QUATRE* CORDES

Ut majeur.

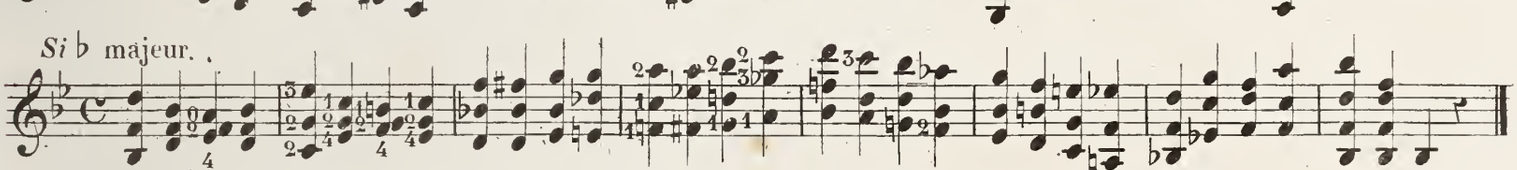
La mineur.

Fa majeur.

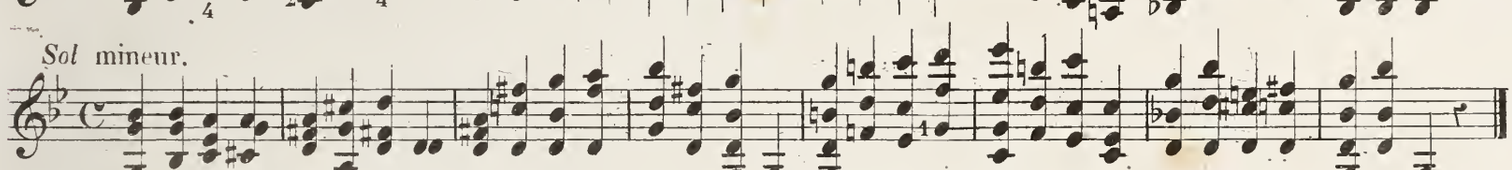
Ré mineur.



Si ♭ majeur.



Sol mineur.



Mi ♭ majeur.

Sol majeur.

Mi mineur.

Ré majeur.

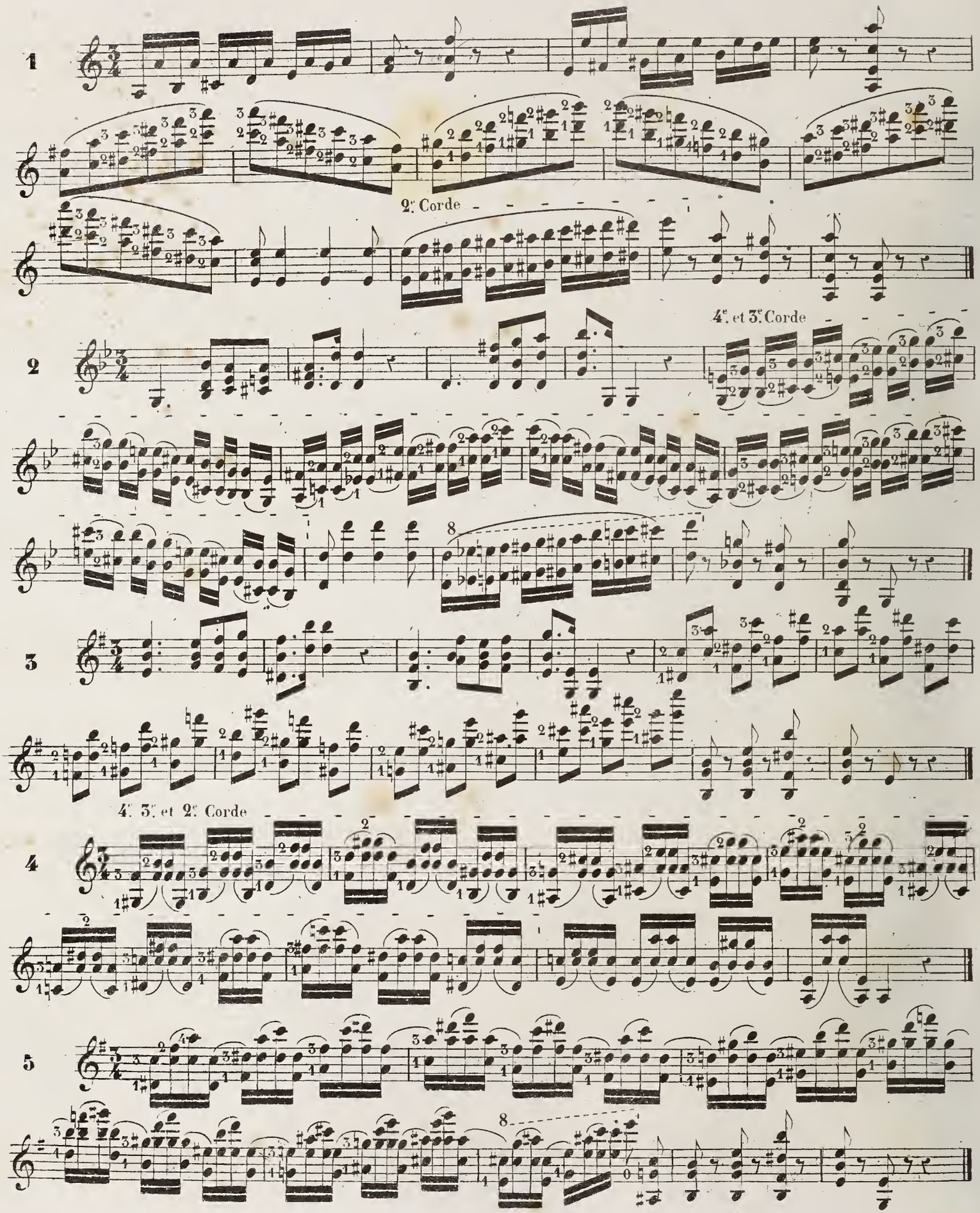
Si mineur.

La majeur.

PRÉLUDES

DOIGTÉ PARALLÈLE.

En septièmes diminuées, sur *deux, trois* et *quatre* cordes.

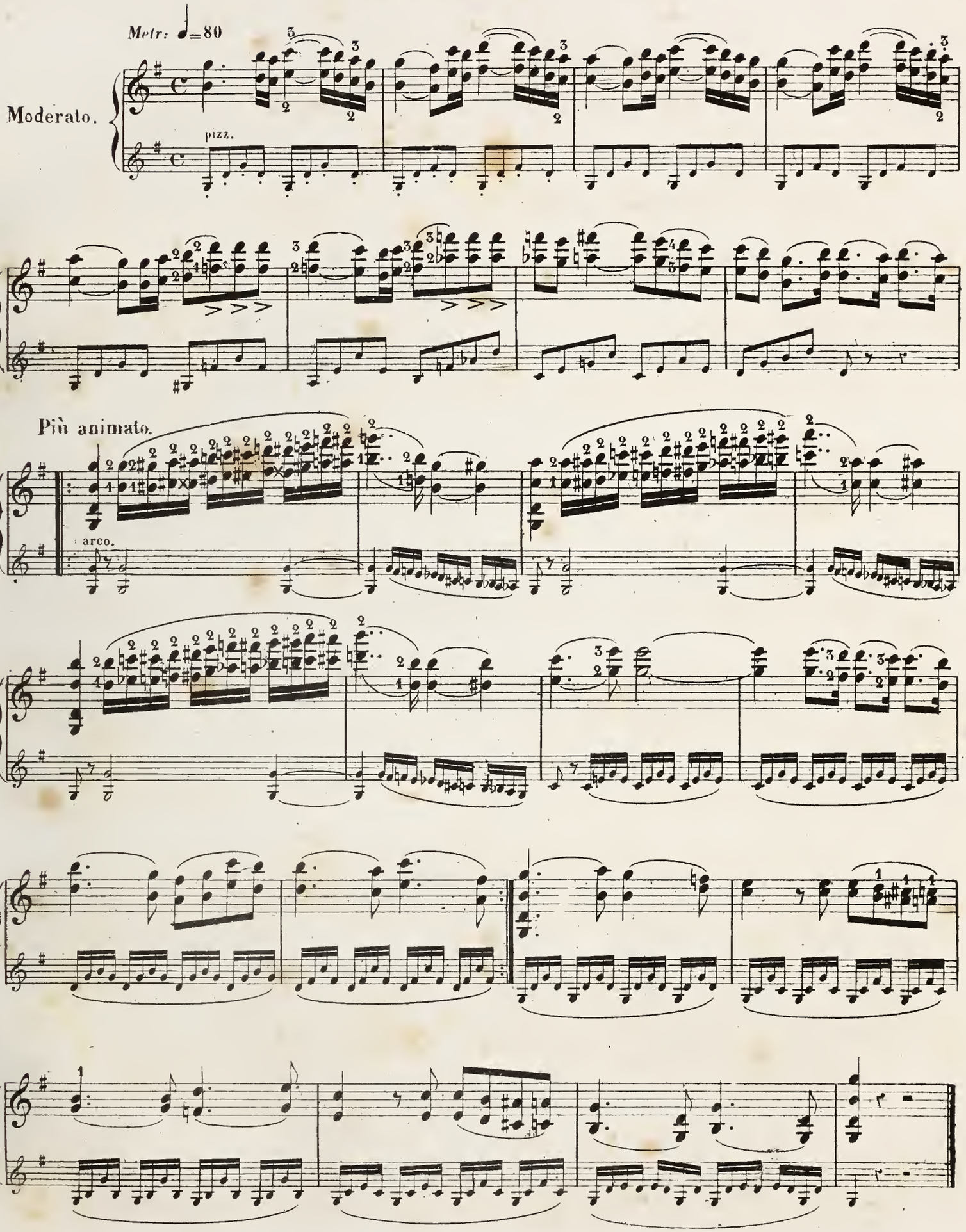


EXERCICE

DE GAMMES CHROMATIQUES (MOUVEMENTS PARALLÈLES) EN TIERCES ET EN OCTAVES.

ÉTUDE

EXERCICE POUR LA MAIN GAUCHE EN DOUBLES BATTEMENTS.


Metr: ♩=80
Moderato.
pizz.
Più animato.
arco.

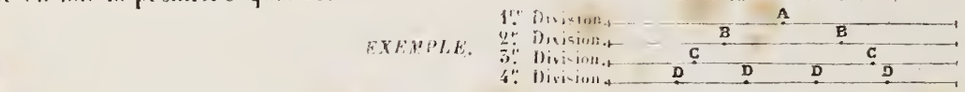
DES SONS HARMONIQUES.

Les *sons harmoniques* présentent pour la main gauche la plus grande difficulté du violon, parce qu'ils exigent presque toujours l'emploi de deux doigts pour une note, et que cette note ne parle qu'à la condition d'une justesse mathématique. De plus, la moindre oscillation de la main arrête la vibration et rend ces effets impossibles.

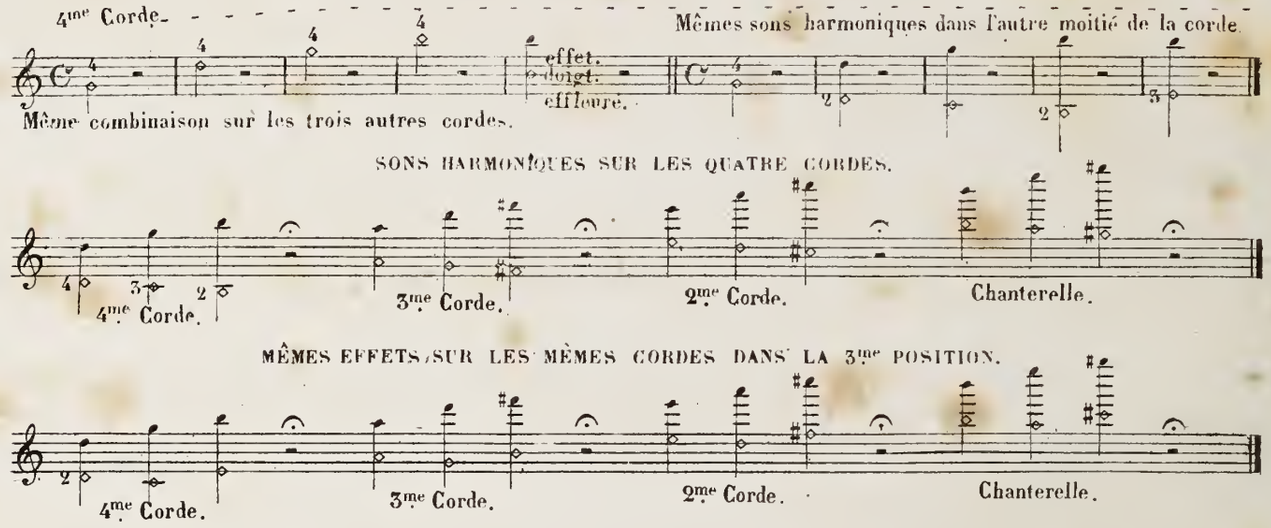
L'étude des sons harmoniques donne à l'artiste de la dextérité, du calme et développe la finesse du tact.

Les *sons harmoniques* se produisent en effleurant la corde du bout du doigt, aux endroits qui divisent son étendue en plusieurs portions égales.

La corde mise ainsi en mouvement par l'archet forme plusieurs centres de vibration, qui donnent aux sons harmoniques cette rondeur qui en fait la première qualité.



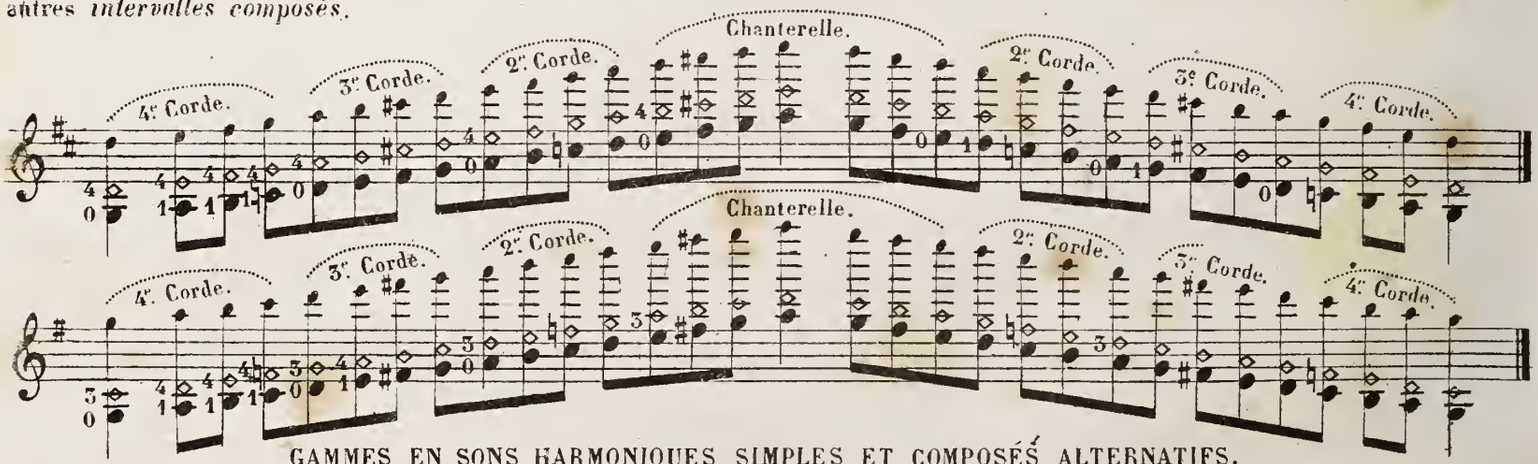
Le doigt posé légèrement au point **A** du premier exemple partage la corde en deux portions égales et donne l'octave. Posé à l'un des deux points **B** il divise la corde en trois portions et donne le son harmonique à la 12me. Aux deux points **C**, la division est de quatre et donne pour résultat la double octave. Enfin, placé à l'un des points **D**, la division est de cinq et donne le son harmonique à la 17me. La note effleurée par le doigt est indiquée par une blanche carrée, et lorsque cette note effleurée produit un son harmonique plus élevé, on le marque par une petite note au dessus de la blanche carrée. Exemples:



Les sons harmoniques qui précèdent sont les plus faciles, parce qu'ils se font avec un seul doigt sur les cordes à vide: nous les appellerons sons *harmoniques simples*. Mais lorsqu'on emploie, comme dans les gammes ci-dessous, deux doigts, l'un appuyé l'autre effleuré le son harmonique qui en résulte s'appelle composé.

La note appuyée par l'index est indiquée par une noire. La note effleurée, par une blanche carrée, et le son harmonique, par une petite note placée au dessus.

On remarquera que dans ces deux gammes, il y a un son harmonique simple à toutes les cordes à vide. On aura soin, pour la première, de poser l'index au-dessus du sillet, afin qu'il soit préparé à glisser parallèlement avec le petit doigt, sur les autres *intervalles composés*.



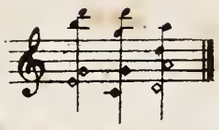
MÉLANGE DES SONS HARMONIQUES AVEC LES SONS NATURELS.

Pour donner aux sons harmoniques tout leur éclat dans leur mouvement accéléré des doubles croches, on emploiera avec force et largeur le coup d'archet rebondissant du point **A** au point **B**.

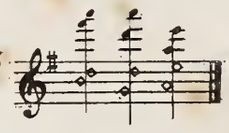
DES SONS HARMONIQUES EN DOUBLES CORDES.

Les sons harmoniques en doubles cordes, soit *simples*, soit *composés* s'écrivent comme suit:
Tout ce qui se fait sur la corde inférieure s'écrit à gauche de la tige.
Tout ce qui se fait sur la corde supérieure s'écrit à droite. Exemples:

Sons harmoniques simples sur le *sol* et le *ré*.



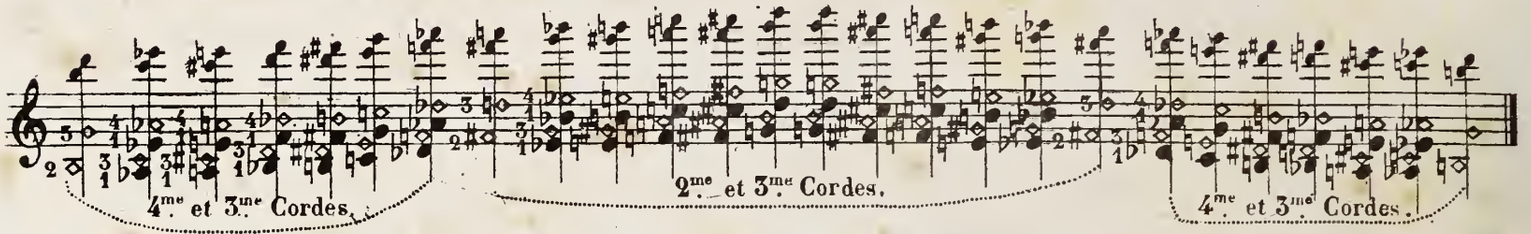
Idem sur le *ré* et le *la*.



Sons harm: composés sur le *sol* et le *ré*.

Idem sur le *ré* et le *la*.

GAMME CHROMATIQUE EN MOUVEMENTS PARALLÈLES.



GAMME DIATONIQUE EN SOL.

MÉLANGES DE SONS NATURELS ET DE SONS HARMONIQUES.

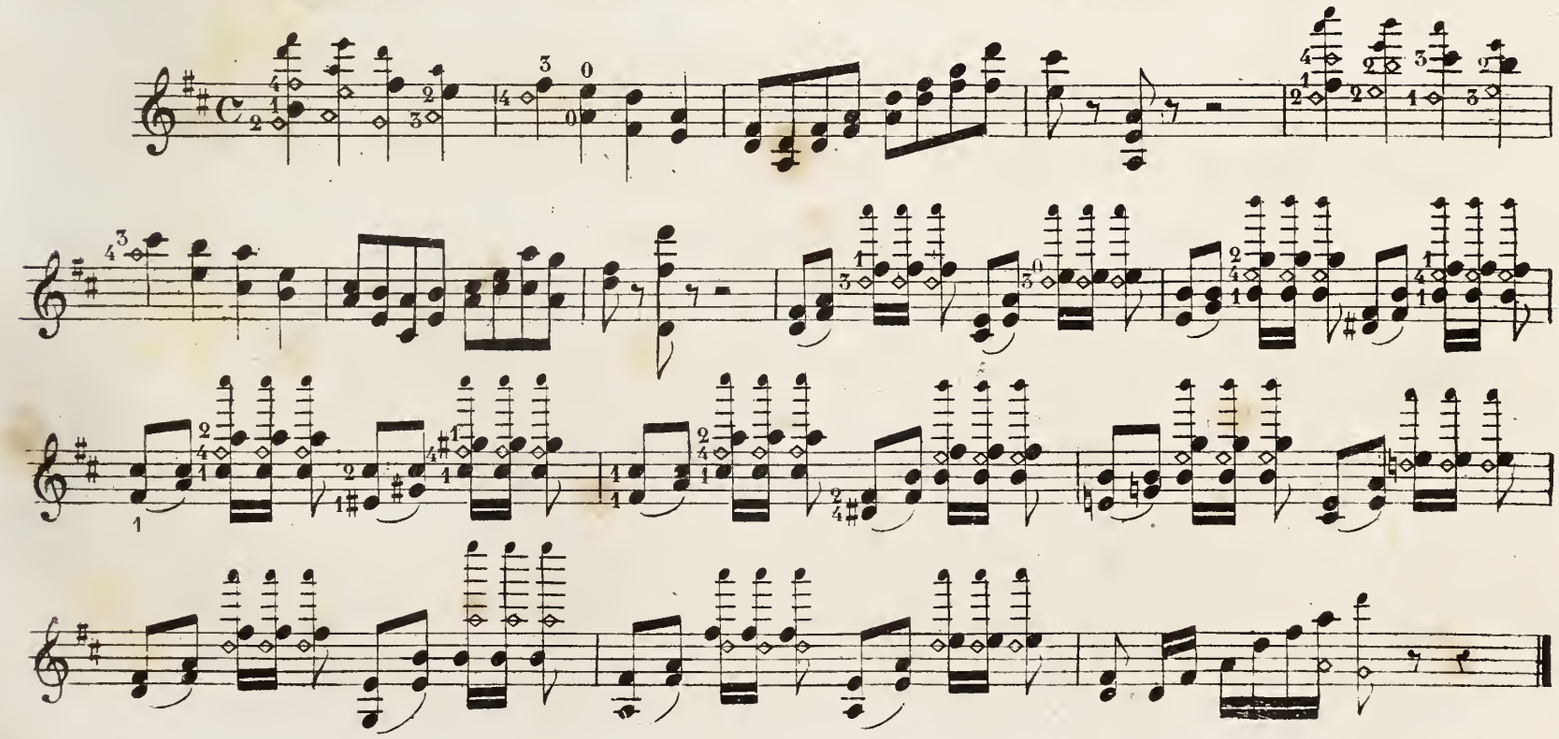
Gamme chromatique en doubles octaves et en mouvements parallèles.

Gamme chromatique en dixièmes en sons naturels et harmoniques.

PRELUDES.

SONS *HARMONIQUES* EN DOUBLES CORDES.

MÉLANGE DE SONS HARMONIQUES ET SONS NATURELS.



SONS HARMONIQUES SIMPLES

Dans un chant sur la 4me corde faisant suite aux sons naturels

SÉRENADE DU BARBIER DE SEVILLE. *(ROSSINI.)*

SONS FLUTÉS OU SONS HARMONIQUES ARTIFICIELS.

Nous venons de parcourir les sons *harmoniques* qui se font par des combinaisons exclusives de la main gauche; il nous reste à parler d'une autre espèce de sons *flutés*, qui se fait par un procédé de l'archet, que nous appelons pour cette raison sons harmoniques *artificiels*. C'est surtout dans les positions élevées de la 4me corde que ce moyen s'emploie avec succès. Il suffit de rapprocher un peu l'archet du chevalet, et de le promener rapidement sur la corde, pour obtenir l'effet desiré.

C'est dans les contrastes du fort au faible, tels que nous les induquons plus loin, qu'on obtient des échos à l'octave; mais pour que l'illusion soit complête, on articulera fortement et largement les notes marquées de 𝄽 *ff* et légèrement celles marquées de 𝄽 *pp*.

GAMME MUETTE.

Nous appelons ainsi une certaine gamme, où l'archet passe avec tant de légèreté sur la corde et dans un mouvement si lent, que le son se fait à peine entendre.

VIOTTI communiquait ce procédé à ses élèves de prédilection, comme le secret le plus précieux du mécanisme et l'appelait avec raison *le travail des maîtres*.

En effet, rien ne peut être plus profitable au maniement de l'archet et ne saurait mieux préparer un soliste à jouer en public, que ce genre d'exercice. Il donne à la main ce calme, cette impassibilité qui garantissent le talent contre l'émotion, qui trop souvent fait trembler l'archet sur la corde.

De tout le mécanisme, c'est l'étude qui demande le plus de patience à l'élève, car il faut qu'il arrive à ne toucher la corde que par un seul crin, en soutenant la durée de la note pendant une minute au moins.

Pour atteindre la perfection de cet exercice, il faut augmenter graduellement la lenteur des *sons filés*, et diminuer en même temps le poids de l'archet sur les cordes.

Durant ce travail de froide immobilité, qui doit absorber toute l'attention de l'exécutant, il ne faut en rien s'écarter de la rectitude de la pose. L'élève veillera surtout à ce que l'archet marche sans interruption et sans secousse.

DERNIER CONSEIL DE LA SECONDE PARTIE

Nous terminons cette seconde partie par des considérations que nous jugeons de la plus haute importance, puisque sans elles un violoniste ne sera jamais qu'un artiste incomplet.

Ces exercices qui sont en quelque sorte le corollaire, qui unit l'exécution à la composition, se résument en trois: 1°. L'élève arrive au degré de force que nous venons d'expliquer, doit, pour se familiariser avec la musique, *copier, copier encore, copier* toujours les mêmes morceaux, afin de se les bien classer dans la mémoire. Quand il les sait par cœur, son intelligence s'habitue à les raisonner; ce genre de travail est le premier degré qui conduit à la composition pratique.

2°. L'élève devra apprendre un peu de *Piano*. Cet instrument facile et complet, lui révèlera tous les secrets de l'harmonie. L'expérience lui amènera chaque jour une découverte nouvelle, soit pour se rappeler ce qu'il aura entendu, soit pour trouver une mélodie. L'avantage du *piano* se fera mieux sentir que nous ne saurions l'expliquer ici; mais un élève déja artiste peut facilement se rendre compte de toutes les ressources qu'on peut tirer de cet instrument.

3°. C'est sur cette troisième considération: *Le Prélude*, que nous recommandons à l'élève de s'appesantir.

Le *Prélude* complète le talent de l'artiste: il conduit à l'improvisation, puis à la composition. Préluder, c'est s'habituer à cette aisance, à ce laisser aller qu'on aime à retrouver chez un exécutant. Mais celui qui ne *prélude* jamais peut être, sans doute un lecteur correct, mais un lecteur froid: son jeu manque de cette heureuse initiative qui donne à l'artiste cet air inspiré qui charme et captive.

Au point de vue du mécanisme, le *prélude* est le répertoire des effets du violoniste; c'est par lui qu'il ajoute un trait à un autre. L'instrument qui lui même se ressent de cette liberté d'action, obéit sous les doigts du maître et gagne en sonorité.

Le *Prélude* est un arsenal que l'artiste enrichit chaque jour d'un trait nouveau, qu'il sait employer à point pour toucher ses auditeurs.

Le Prélude donne la désinvolture, la hardiesse; c'est lui qui revêt les exécutants de ce que les italiens appellent la *maestria*, que nous nommerons volontiers la *crânerie* du talent.

L'artiste est heureux de pouvoir trouver dans ses propres ressources, les expressions assorties dont il compose ses œuvres. Par une visible attraction, il s'anime peu à peu, et passe insensiblement du Prélude à l'improvisation. Son imagination, livrée à elle-même, ne connait bientôt plus de bornes; ce n'est plus un violon qui parle, mais un orchestre tout entier. Sa fougue entraîne l'archet obéissant qui parcourt, impétueux les cordes frissonnantes, d'où s'échappent des flots d'harmonie et des torrents d'arpéges.

L'artiste a marché vers la sublimité! Mais que restera-t-il s'il n'a pas confié au papier les fruits de son imagination? Si sa plume reste muette, il regrettera ses pensées fugitives, dont il ne retrouvera plus la trace. Il recommencera souvent cette expérience, avant d'avoir conquis assez d'empire sur lui même pour abandonner l'instrument qui palpite encore, et confier au papier ses heureuses inspirations. Là est le dernier obstacle qui sépare l'improvisateur du compositeur. C'est en vain que l'artiste craint que ce temps d'arrêt ne refroidisse sa verve. Ce repos, au contraire lui donnera une nouvelle force. La satisfaction de voir sa pensée écrite redoublera son courage, et lorsqu'il resaisira son instrument, il arrivera sans effort à complêter l'œuvre de son génie.

MANIÈRE DE PRÉLUDER

La première chose à observer avant de préluder, c'est de bien établir sa pose, ne point se presser et d'accorder son instrument avec fermeté et prestesse.

Il faut en second lieu que ce que l'on va faire soit bien établi dans la pensée, avant de passer dans les doigts, pour ne point commencer au hazard des traits qui peuvent vous conduire dans une impasse. Il est prudent de choisir des traits en raccourci, de prendre des temps d'arrêt, de faire peu à la fois, de lier toutes ces choses entr' elles, malgré la diversité de leur forme, pour que tout soit parfait par la justesse et la précision.

Afin de faire valoir son instrument, on devra choisir d'abord les tonalités les plus sonores, telles que *sol, re, la, mi*, et celles qui ont le plus de cordes à vide, et qui sont d'une intonation plus facile et plus brillante.

FIN DE LA 2me PARTIE.

Lith Michelet, 27, rue Lafitte.

1re Partie
du Mécanisme:
Des difficultés
élémentaires,
précédées d'un Solfège
abregé.

MÉTHODE
DE
VIOLON,
3.e Partie DU Style
PAR
C. DE BÉRIOT.

2e PARTIE
du Mécanisme:
DES
DIFFICULTÉS
transcendantes.

3e Partie:
DU STYLE
ET DE
ses éléments.

OP: 102

Divisée en 3 Parties. Chaque Partie : 25f

Réunies: 60f

En vente à PARIS, 1, Rue Louis-le-Grand,
Mayence fils de B. Schott. Londres, Schott et Cie Bruxelles, Schott frères.

3E PARTIE

A. VIALON.

3^me^ PARTIE.

DU STYLE.

Avant d'entrer en matière sur le style d'exécution, nous croyons indispensable de donner à l'élève un aperçu général sur l'ensemble de la musique.

Il semblera peut-être que nous nous écartons du but de la Méthode: Celui d'enseigner exclusivement l'art de l'exécution; il n'en est rien. Nous nous adressons ici au violoniste qui voudrait donner à son talent la plus haute direction: Celle de violon compositeur.

Or, qu'on n'oublie pas qu'après avoir vaincu toutes les difficultés du mécanisme, l'artiste qui veut donner à son jeu le prestige et la poésie que renferme le langage musical, doit se dépouiller des langes méthodiques de l'enseignement pour envisager son art d'un point de vue plus élevé. Il faut que la réflexion, appuyée sur une sorte de philosophie, lui indique des routes nouvelles, éclairées par les lumières harmoniques et mélodiques de la composition, vers lesquelles doit le porter une heureuse initiative.

La musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

Dans l'exécution comme dans la combinaison théorique des sons, la raison de plaire repose, ainsi que dans tous les arts, sur deux conditions essentielles qui tiennent à la nature humaine: C'est l'ordre quant au fond, et l'abandon de la fantaisie quant à la forme; c'est-à-dire le canevas d'une part, et de l'autre l'ornementation qui sert à embellir ses contours.

Par comparaison: Le canevas ou l'ordre représente un cercle absolu, froid, uni; l'ornementation offre une couronne de fleurs. La rigidité du cercle se trouve en elle, mais sa parure, disposée avec goût lui donne plus de grâce.

Or, au point de vue de la composition, l'ordre, c'est l'harmonie dans toute sa simplicité, l'ornementation ou l'abandon de la fantaisie, c'est la forme mélodique. Ainsi dans l'exécution, l'ordre, c'est la symétrie et le rhythme; tandis que l'abandon, au contraire, est une certaine altération de la note que les Italiens appellent *tempo rubato*.

C'est dans la réunion de ces deux antithèses musicales employées avec discernement, que se trouve le secret de plaire et de charmer.

Les éléments qui constituent la perfection du style sont:

L'ordre, les Nuances, la Prononciation de l'archet, sa Ponctuation, sa Prosodie, le Port de voix, les Sons vibrés, l'Accent et la gradation.

DE L'ORDRE.

L'ordre est la conscience de la musique. Il est la condition essentielle du beau dans le style. Si dans le caprice de son imagination, l'artiste semble parfois s'en écarter, il s'y trouve bientôt ramené par le sentiment du vrai et du naturel.

L'ordre est la reproduction raisonnée de plusieurs faits, tandis qu'une succession de choses toujours nouvelles et disposées au hazard, ne présentent dans leur variété, que la confusion. Mais lorsque des faits semblables se reproduisent à des distances régulières, on juge que l'homme a passé par là, et que l'esprit humain a présidé à cet arrangement symétrique. En architecture par exemple, l'ordre naît de la reproduction des mêmes objets placés en leur lieu. En musique, c'est aussi la reproduction raisonnée des mêmes pensées, des groupes ou des accords, qui forment le style et constituent l'ordre dans la composition musicale.

En harmonie, les sons qui vibrent en même temps ne sont consonnants et agréables, que parce que leurs vibrations ont des points de rencontre à des distances égales; ces vibrations, étant écrites et superposées, présentent, dans leur symétrie, une même harmonie à l'œil et à l'oreille.

La justesse d'intonation n'est donc autre chose elle-même qu'un sentiment exquis du rhythme; en d'autres termes, une perception délicate, infinie de l'âme, qui compte sans s'en douter.

L'expression la plus concise de l'ordre est une formule *ternaire* qui règne partout, dans les ensembles comme dans les détails. Les auteurs, la considérant comme l'expression la plus parfaite et la plus concluante, s'en servent pour couronner leurs œuvres, qui, en effet, se terminent généralement par trois articulations ou accords.

Cette formule, appliquée aux ensembles, offre encore la symétrie. Ainsi par exemple: Une période simple, une période compliquée et une période simple, ou bien encore: une période compliquée, une période simple et une période compliquée constituent le canevas d'un morceau entier dans sa plus simple conception. Selon le caractère et le mouvement d'un morceau, la *ternaire* se trouve encore soit dans une mesure, soit dans deux ou même dans quatre, et présente toujours la forme symétrique d'un temps fort, d'un temps faible et d'un temps fort. Ces formules sont séparées par un silence que nous appellerons le temps neutre. Ce silence sert à faire ressortir la pensée musicale, qu'il soit absolu ou qu'il soit rempli par une ornementation secondaire, en opposition avec la forme *ternaire*, dont elle sert à détacher la coupe.

On doit comprendre l'importance qu'il y a à se bien pénétrer de cette formule, qui est en quelque sorte le balancier du rhythme.

C'est ce moteur qui régit le style de l'artiste, en lui commandant de donner à chaque articulation le degré de force qui lui est propre.

La précision est son caractère distinctif, et la clarté sa qualité essentielle.

La *ternaire* prête, dans sa rectitude, de la majesté au style énergique, de la noblesse au grandiose, de l'accent à la musique scandée, telle que la marche ou la danse, de la fermeté au caractère résolu, tel que le commandement, la menace, la colère ou le défi.

Par contre: Tout ce qui exige de l'abandon, tel que la grâce, la douleur, le désespoir ou la capricieuse fantaisie, en un mot, tout ce qui permet, dans l'exécution, un semblant de désordre, peut et doit s'abstenir de faire sentir la symétrique *ternaire*. Il suffit qu'elle existe dans le sens de l'harmonie, et surtout dans l'esprit de l'exécutant.

Dirigé par ce régulateur intime, l'artiste se passionne sans être passionné, s'exalte sans être exalté, et pénétré de ce double sentiment du beau «l'ordre et l'abandon», il arrive dans son art au comble de la perfection.

Ce principe d'ordre, qui règne dans tous les arts, n'est autre chose que la structure de l'homme, qui se complait à en retrouver l'empreinte dans tout ce qui est l'œuvre de son génie.

En musique comme en littérature:

« Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu
« Que le début, la fin, répondent au milieu
« Que d'un art délicat les pièces assorties
« N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

« BOILEAU.

Plus tard, l'imagination prend son essor en toute liberté; elle cherche à briser les liens de la symétrie qui gênent ses allures; mais l'âme, étant profondément imprégnée du sentiment de l'ordre, en subit, comme à son insu, l'heureuse influence, même quand l'artiste semble vouloir s'en écarter.

C'est ce que nous appelons la conscience du génie.

«Souvent un beau désordre est un effet de l'art»

DÉVELOPPEMENT DE LA FORMULE TERNAIRE.

Plus la mélodie a besoin de clarté dans la musique parlante, plus la ternaire est accusée avec franchise.

Mais dans la musique plus compliquée d'ornementations, comme dans la musique instrumentale, il arrive souvent que la ternaire est tellement déguisée, par les complications harmoniques et mélodiques, qu'on a de la peine à la retrouver.

C'est pour cette raison que nous en faisons une sorte d'analyse graduée.

Nous la présentons d'abord dans toute sa simplicité, et ensuite revêtue de sa parure mélodique dans un ordre progressif.

Nous laissons au professeur de composition la partie analytique de l'art musical; nous ne mettons le pied dans son domaine que pour en expliquer la synthèse, c'est-à-dire l'ensemble où se lisent la cause et l'effet. Voilà pourquoi nous apportons une grande simplicité dans les exemples que nous donnons, ce qui en rend la compréhension facile.

Nous n'oublions pas que nous travaillons pour de jeunes intelligences, et afin de leur inspirer le goût de la mélodie, nous prenons la musique dans ce qu'elle a de plus régulier et de plus méthodique.

Voici quatre ternaires qui, chacune avec leur temps neutre, présente la forme carrée que l'on rencontre partout.

La formule ternaire peut également s'appliquer à la mesure en 3 temps. Dans ce cas, elle est représentée par une blanche, une noire, une blanche, puis un silence de la valeur d'une noire; de sorte que les deux temps faibles n'ont que la moitié de la valeur des deux temps forts.

Cette combinaison, toujours symétrique, ne fait qu'ajouter un charme de plus à la musique par la variété du rhythme.

Examinons maintenant comment vient se grouper l'élément mélodique autour de ce canevas.

Après avoir étudié attentivement les plus belles mélodies des grands maîtres, on est conduit aux observations suivantes:

Des 4 temps qui forment la ternaire et son silence, ceux qui comportent le moins les formes mélodiques sont les deux temps forts, surtout le premier: C'est celui sur lequel la pensée musicale prend, en quelque sorte, son point d'appui.

Mais les 2 temps faibles, celui du milieu de la ternaire et surtout le temps neutre, sont ceux sur lesquels vient d'ordinaire se placer l'ornementation du chant. Toutefois ces deux formes sont de nature différente. La 1re placée au centre, fait partie intégrante de la pensée mélodique, tandis que l'ornementation placée sur le temps neutre, ne servant pour ainsi dire que de liaison entre les formules, a moins de valeur. Ce remplissage se fait souvent par l'accompagnement pour laisser au chant toute sa simplicité.

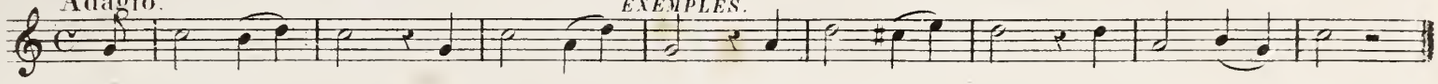
Souvent aussi, au lieu de ce trait de liaison, le temps neutre est rempli par quelques notes, qui servent de préparation à la note suivante, et l'on place même cette préparation au commencement du morceau, dans un temps neutre supposé.

Il est bien entendu que cette préparation doit être en harmonie avec le caractère mélodique.

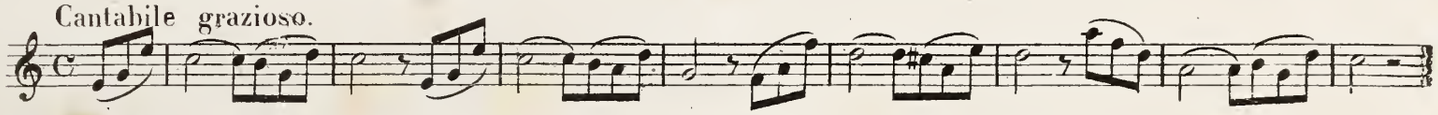
EXEMPLE.

EXEMPLES.

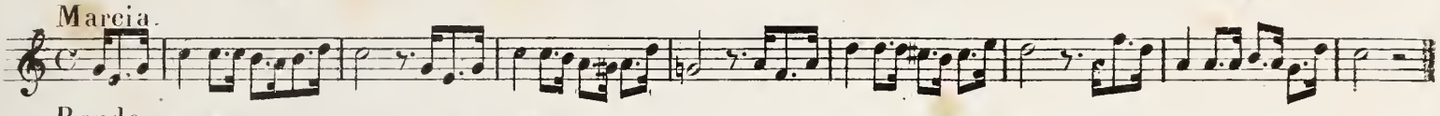
1. Adagio.



2. Cantabile grazioso.



3. Marcia.



4. Rondo.

Les exemples qui précedent offrent, chacun pris isolément, les conditions de l'unité, mais il leur manque la variété pour les rendre irréprochables. En effet, les formules de chacune de ces phrases sont identiques en valeur.

Cette conformité est plutôt applicable aux mouvements accélérés, dans lesquels on conserve souvent la même régularité de rhythme pendant une période toute entière.

EXEMPLE.

All. vivace.

Rossini.

Mais dans les mouvements modérés, le Cantabile et l'Adagio, l'uniformité dans les ternaires engendrerait une monotonie inévitable.

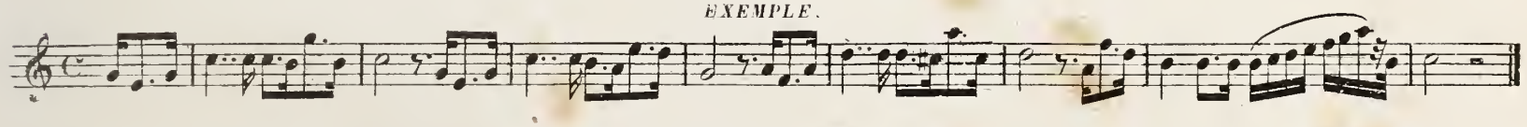
Pour obvier à ce défaut, il suffit de modifier, quelque peu que ce soit, le dessin mélodique de la 2^me^ et de la 4^me^ ternaires, qui servent de réponse à la 1^re^ et à la 3^me^.

EXEMPLE.

On peut aussi parfois se contenter d'embellir avec délicatesse la construction de la 4^me^ ternaire.

Cette altération, faite avec goût, doit couronner la phrase en en faisant ressortir tout l'esprit.

EXEMPLE.



Il est un autre moyen de varier les formules. C'est par leur terminaison.

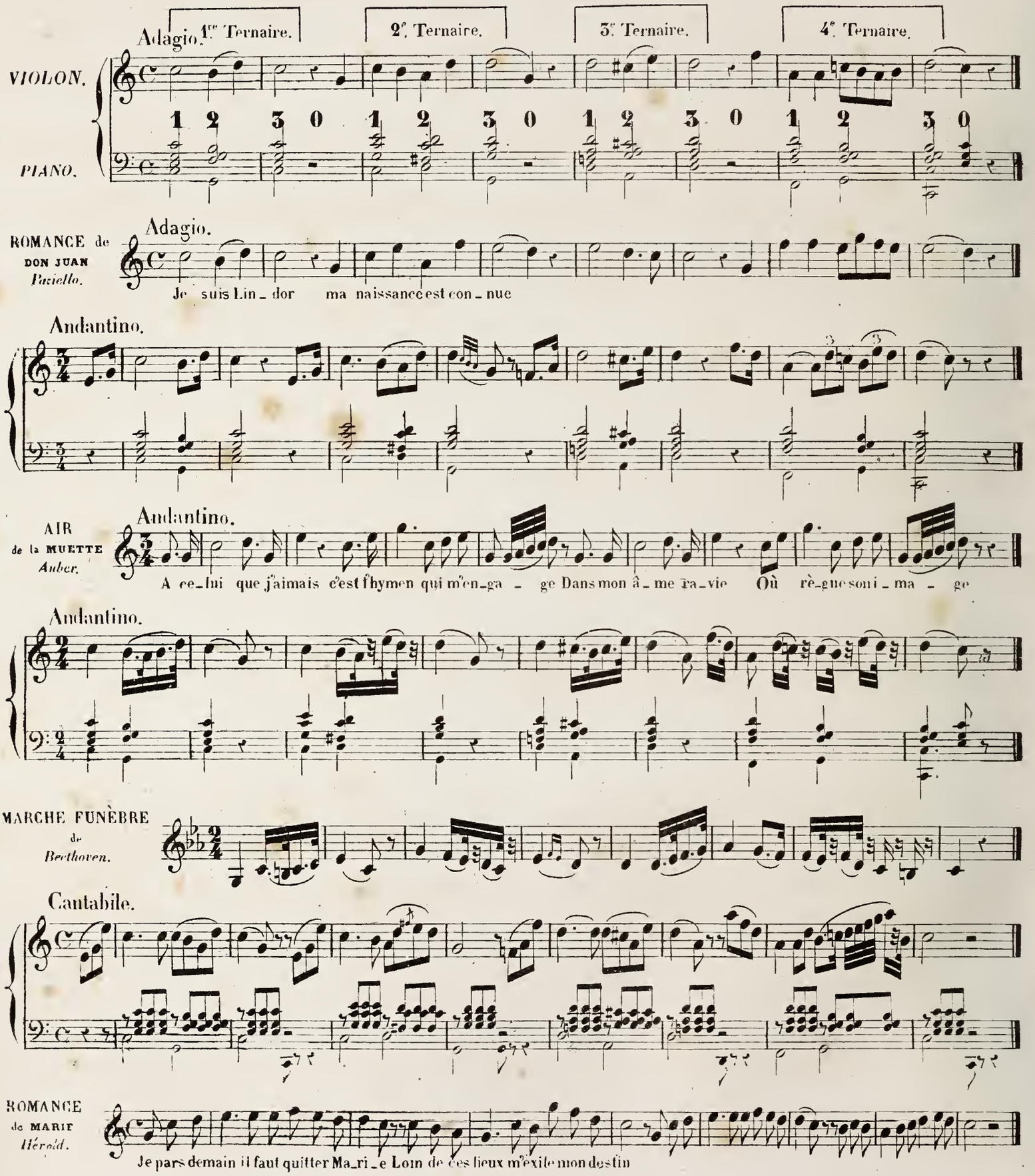
De même qu'il y a diverses préparations de la ternaire (comme nous l'avons expliqué plus haut,) il y a aussi diverses manières de l'achever, savoir:

Par une note longue suivie d'une brève qu'on appelle appoggiature, dont on verra le développement à l'article suivant, ou par trois notes formant pour ainsi dire une petite ternaire à la suite d'une grande.

EXEMPLES.

PHRASES MELODIQUES.

Des quatre ternaires établies d'après les principes que nous venons d'exposer et appuyées par des exemples choisis parmi les grands maîtres.



Maestoso.

VIOLON.

PIANO.

CHŒUR d'OTELLO *Rossini.*

Moderato.

CAVATINE de la GAZZA *Rossini.*

Di pia cer mi balza il cor ah! bramar_di più non sò e l'a mante il ge ni tor fi_nal ment io ri ve drò

Tempo di marcia.

Marche brillante.

OUVERTURE de la GAZZA *Rossini.*

Cantabile.

AIR du SERMENT *Auber.*

Cantabile.

Des l'en_fan_ce les mêmes chaî_nes Tous deux a_vaient su nous li_er Premiers plai_

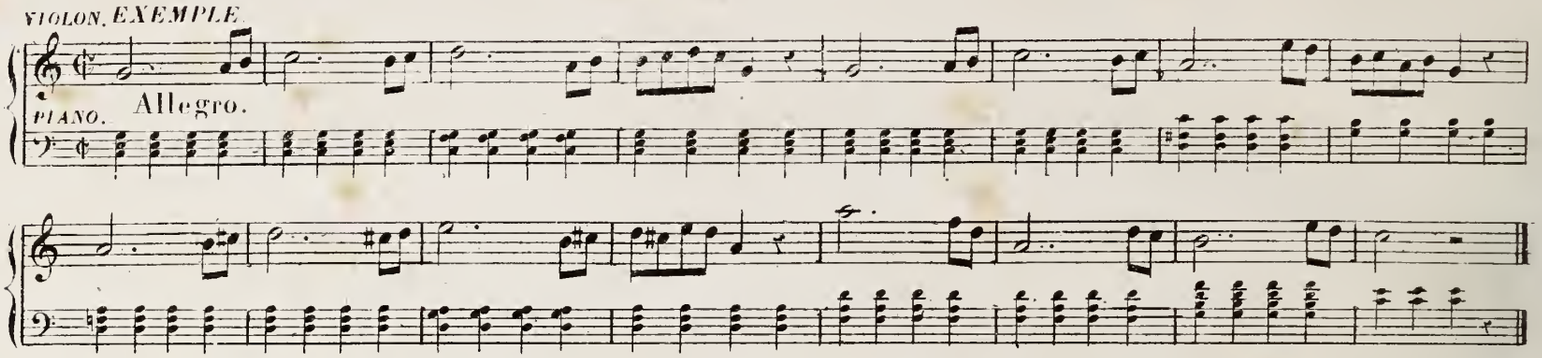
sirs pre_miè_res pei_nes Ne peu_vent ja_mais s'ou_bli_er

On voit, d'après ces exemples, que le principe d'ordre doit toujours être respecté; que par la symétrie voulue, la formule douce répond à une formule énergique ou la formule énergique à la formule douce. Mais si l'on voulait pousser trop avant la fantaisie de la variété en confondant le coloris des expressions, ces nuances, placées au hazard, présenteraient dans leur confusion le vêtement d'arlequin.

EXEMPLE.

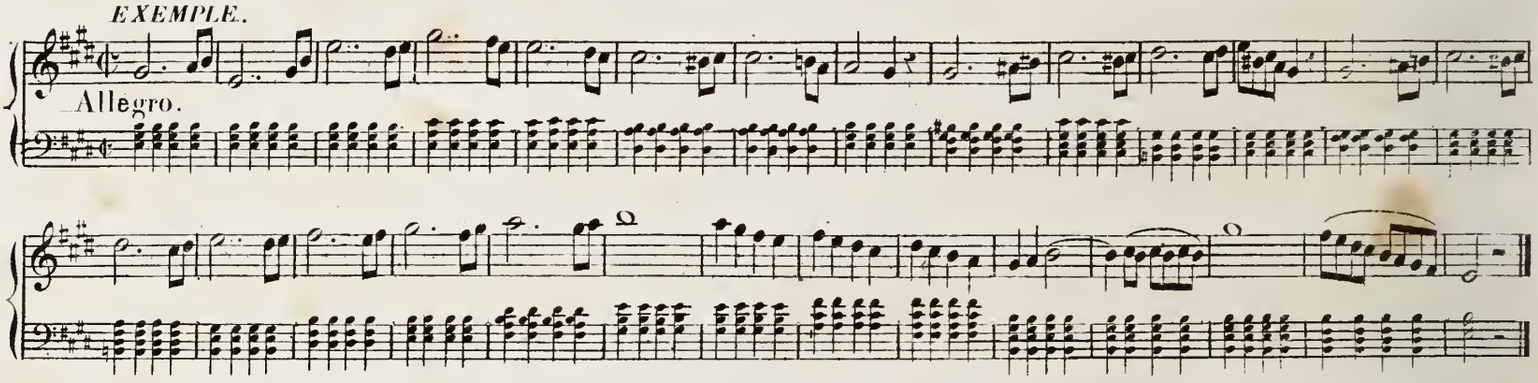
Jusqu'ici la *Ternaire* est assez clairement accusée dans nos exemples pour être parfaitement comprise, soit à la lecture, soit à l'exécution. Mais l'interprétation en est moins facile lorsque, dans les mouvements accélérés, ses trois articulations sont indiquées par autant de mesures.

Dans ce cas, il arrive souvent que la 1.re mesure n'est qu'un temps neutre, et que la *Ternaire* ne commence qu'à la seconde.



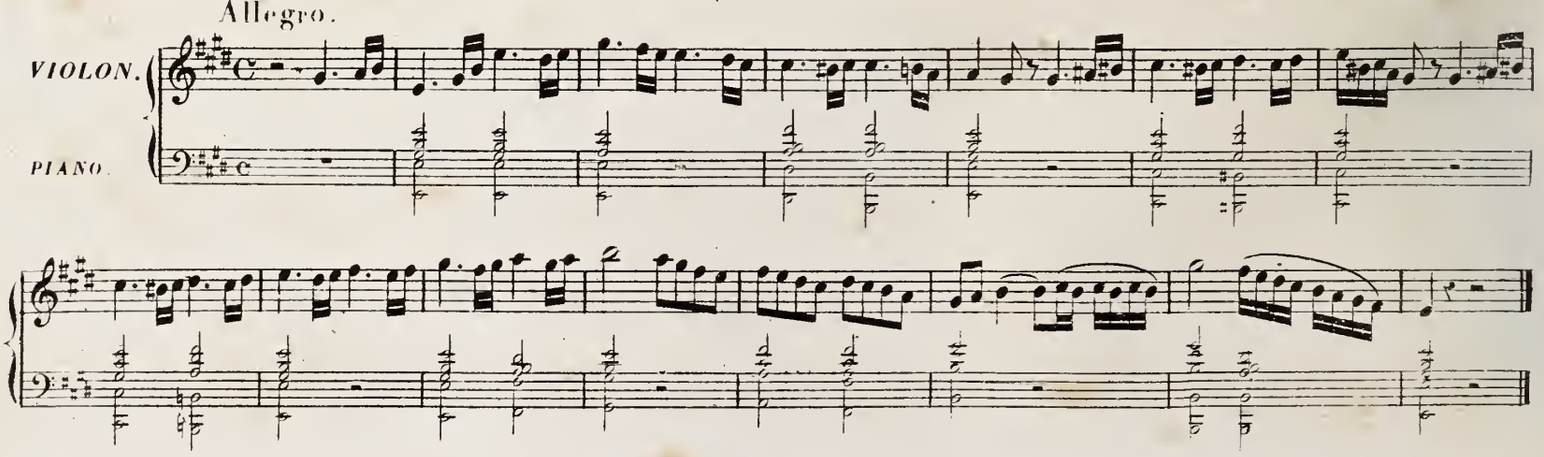
Pour bien s'en rendre compte, on dédoublera les mesures, c'est-à-dire que de deux on en fera une, comme dans l'exemple suivant, ou la 1.re mesure commence en levant.

Nous pourrions donner de nombreux exemples à l'appui de ce qui précède; nous nous contenterons d'un motif de Rossini qui résume tous ceux de même espèce.



En faisant la même opération qu'au motif précédent, on s'assurera que la formule *ternaire* ne commence qu'à la seconde mesure.

La preuve de la justesse de cette observation, c'est que tous les temps neutres peuvent se passer d'accompagnement sans détruire le sens du canevas harmonique, ce qui ne pourrait se faire si l'on essayait de placer ce silence sur une autre mesure.



Après avoir examiné la *Ternaire* dans tous ses détails mélodiques, nous essaierons d'appliquer cette formule aux ensembles. Le canevas qui suit en offre un exemple parfait.

Il est composé de douze ternaires, formant un ensemble de trois périodes, de quatre ternaires chacune.

La première période, ainsi que nous le disons plus haut, correspond à la dernière.

C'est cette répétition inaltérable qui constitue la symétrie de la composition.

Une leçon d'harmonie, ainsi disposée, enseigne quelque chose de plus que l'enchaînement des accords: elle présente également à l'esprit un ensemble parfait par la régularité de sa forme. Chaque espression y est détachée par un silence qui en fait ressortir le caractère, chaque accord y est mis à sa place et dans un ordre rationnel, ce qui rend cet exemple harmonique et mélodique tout à la fois.

On peut augmenter l'étendue de cette leçon ou en varier indéfiniment la forme, en se renfermant toutefois dans les conditions d'ordre et de symétrie, que nous avons signalées plus haut.

MÉLODIE SUR LE CANEVAS PRÉCÉDENT.

DE L'EXÉCUTION DE LA TERNAIRE

DANS LES DIVERS CARACTÈRES MÉLODIQUES.

Dans l'exécution des différents caractères de la mélodie, il y a deux nuances principales à observer, d'où dérivent toutes les autres, savoir: Le chant soutenu et le chant syllabé.

La première consiste simplement à donner à chaque note toute l'étendue de sa valeur.

La seconde, au contraire, à abréger la note d'une façon proportionnée à l'énergie, ou à la légèreté, que comporte la mélodie.

L'exécution soutenue s'applique exclusivement aux caractères calme, religieux, tendre, majestueux, enfin à tout ce qui a une couleur expressive.

L'exécution syllabée ne s'emploie que dans les caractères décidé, énergique, scandé, vif et brillant.

DU CHANT SOUTENU.

L'observation la plus importante que nous avons à faire dans l'exécution de ces exemples, c'est d'éviter les soubresauts et les secousses de l'archet. Il faut conserver au son le calme et la limpidité, qui sont les premiers éléments de la pureté du style.

Nota: Les temps forts de la Ternaire s'indiquent par le coup d'archet tiré et les temps faibles par le poussé.

On entend par chant syllabé une mélodie dont les notes ou syllabes se détachent au lieu de se lier entr'elles

Pour donner à ce genre de musique l'accent décidé qui lui est propre, il faut observer avec un grand scrupule la sévérité de la mesure. Il ne faut pas, toutefois, se renfermer dans un mouvement métronomique. Au contraire: Pour faire ressortir toutes les allures du caractère résolu, il faut, avec aplomb et fermeté, retenir la mesure que l'énergie du morceau semble vouloir enfreindre. Il suffit pour cela de marquer avec un certain poids le 1.er temps de la ternaire.

Manière d'interprêter les 4 exemples qui suivent. *EXEMPLES.*

DU CARACTÈRE MIXTE DE LA MÉLODIE.

Nous entendons par mélodie mixte, celle qui a pour principe les deux caractères que nous venons d'expliquer. Elle se compose de notes soutenues et de notes coupées; l'on trouve, dans l'élasticité de ses nuances, des contrastes où le sentiment se mêle aux passions vives et brillantes. On y rencontre tout à la fois la sévérité du rhythme, et l'abandon de la grâce.

Ce genre de composition est surtout celui de la cavatine, où les sentiments les plus opposés se manifestent avec enthousiasme dans ces mélodies dramatiques.

C'est ce genre de musique qui convient le mieux à la nature du violon.

L'artiste y trouve, pour son archet, toutes les nuances d'expression que son instrument comporte.

EXEMPLES.

Moderato elegamente.

VIOLON.

N°. 1.

PIANO.

Con grazia ed abandonno.

N°. 2.

Allegretto accent de Rondo.

N°. 3.

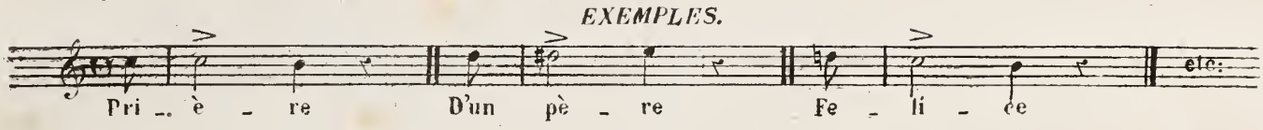
Allegretto tempo di Polka.

N°. 4.

DE L'APPOGGIATURA.

On appelle *appoggiatura* (note appuyée) une note longue suivie d'une brève qui correspond à la rime féminine en français, ou à la longue et à la brève de tous les idiômes.

EXEMPLES.



Cette expression est aussi fréquente et importante en musique qu'elle l'est dans le langage.

Placée a la fin d'une phrase, elle peut se comparer aux pleins et aux déliés, dont le caligraphe ornemente ses belles pages d'écriture. Ce sont ces traits assouplis qui caractérisent la grâce et la manière.

Pour bien rendre *l'appoggiatura*, il faut appuyer moëlleusement la note longue avec l'archet, en la faisant vibrer avec le doigt lorsque l'expression le comporte, et laisser expirer le son sur la note finale qui représente l'E muet, avec autant de pureté que d'élégance.

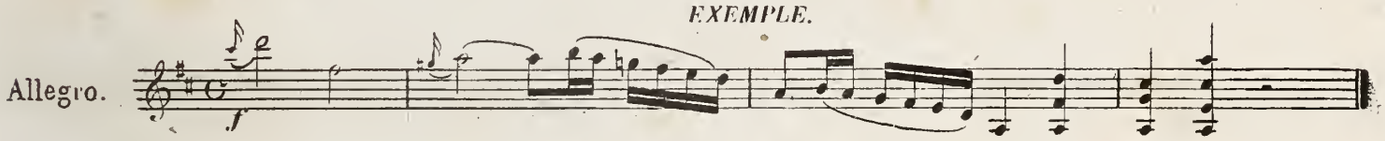
Dans la musique ancienne, *l'appoggiatura* est souvent représentée par une petite note, qui prend la moitié de la valeur de celle qui la suit; mais cette manière de noter cette expression, donnant lieu à diverses interprétations, on préfère de nos jours, l'écrire telle qu'on l'exécute.

EXEMPLE.

Il faut bien se garder de confondre avec l'appoggiatura les petites notes placées au début d'un morceau ou d'une phrase.

Celles-ci, loin d'avoir un sens appuyé, ne servent pour ainsi dire que de préparation, pour donner plus de force à la note qui marque le temps fort de la mesure.

EXEMPLE.



MANIÈRE D'EXÉCUTER.

Les auteurs modernes emploient généralement, de préférence à la petite note, cette seconde manière qui est plus exacte, et Beethoven en donne l'exemple dans sa sonate dédiée à Krentzer.

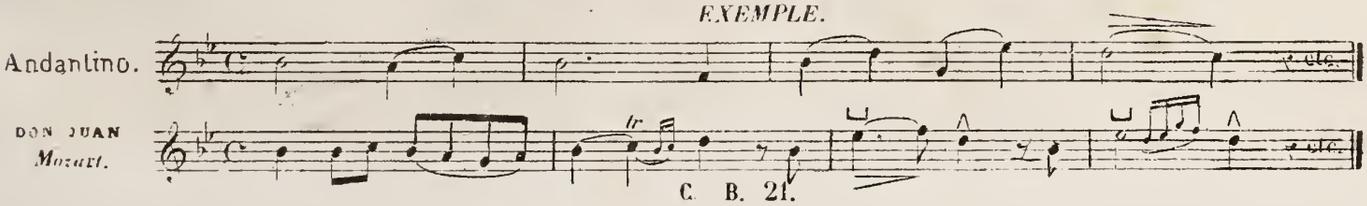
L'*appoggiatura* la plus importante et la plus longue termine d'ordinaire la phrase.

Neanmoins, elle se fait dans le courant d'une période sur toutes les valeurs et à tous les intervalles, entre sa longue et sa brève

EXEMPLE.

Les deux notes de l'appoggiatura se font généralement du même coup d'archet; mais lorsqu'une ou plusieurs notes d'agrément se trouvent placées entre la longue et la brève, la note muette se fait en poussant.

EXEMPLE.



DES ORNEMENTATIONS DU CHANT.

Nous classons les ornementations du chant en deux espèces, savoir: Les petits groupes ou *gruppetto* qui ne dépassent pas 4 ou 5 notes, et les broderies ou fioritures qui se composent d'un nombre illimité de notes.

Les petits groupes sont au nombre de trois, savoir: Les petites notes de préparation, celles de liaison et celles de terminaison.

Déjà nous avons expliqué dans l'article précédent que les petites notes de préparation, c'est-à-dire celles qui précèdent le temps fort du début, ne peuvent être traitées en appoggiatura. Bien que souvent écrites dans la mesure, elles appartiennent sensément à celle qui précède, de telle sorte que le temps fort tombe sur la note réelle; s'il en était autrement, on obtiendrait avec l'accompagnement, surtout dans les modulations, des effets faux d'harmonie, ainsi que le démontre l'exemple suivant.

Il faut excepter de cette règle l'assemblage de 3 ou 4 petites notes lorsqu'elles sont groupées autour de la note principale, et qu'elles s'exécutent avec une vivacité brusque.

Ce groupe s'appelle mordant et ne s'emploie que dans les mouvements accélérés sur des notes de courte durée.

Il s'indique soit par ce signe abréviatif ∾ soit par *tr* placé au dessus de la note

EXEMPLE.

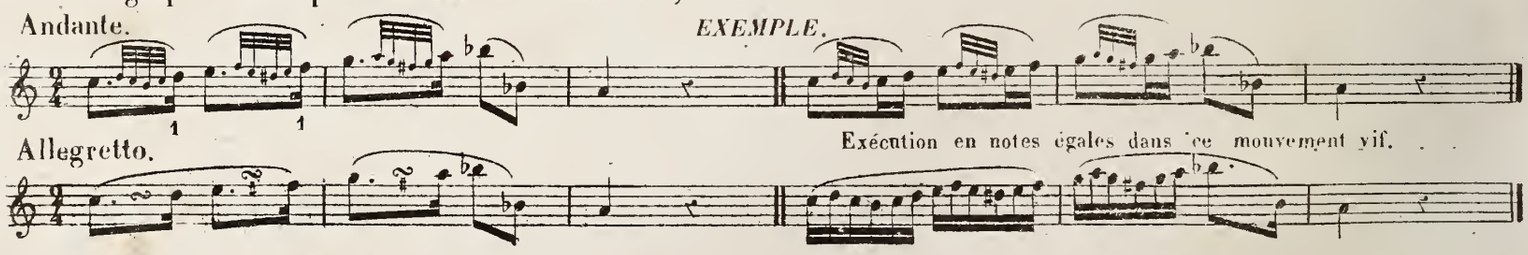
Ces groupes peuvent s'interpréter des deux manières suivantes.

Les petits groupes de liaison sont ceux qui, dans le milieu du chant, unissent les notes entr'elles.

EXEMPLE.

Lorsque ces groupes sont formés de 3 ou 4 notes, elles ne doivent pas dépasser entr'elles l'espace d'une tierce mineure, et elles s'empruntent toujours sur la valeur de la note qui précède.

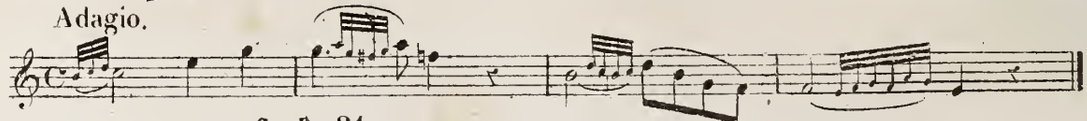
Les grupetti s'interprètent de diverses manières, selon le caractère et le mouvement du chant.



Les groupes de terminaison sont ceux qui ornementent l'appoggiatura finale d'une phrase. Exemple:

Cet ornement se prolonge à volonté selon le mouvement du chant. Ex:

Exemple des trois espèces de groupes réunis.



DES BRODERIES OU FIORITURES.

Nous avons démontré plus haut que la mélodie n'était autre chose que l'ornement raisonné de l'harmonie.

Examinons maintenant une autre espèce d'ornementation plus détaillée, plus légère, qui est à la mélodie ce que celle-ci est à l'harmonie.

Ces sortes de fioritures s'emploient à remplir les espaces vides du chant, produits par les mouvements lents.

La mélodie qui comporte le mieux les embellissements dont nous voulons parler est celle qui a pour but de plaire par son caractère aimable, fleuri, gracieux et dont l'accompagnement est léger et simple d'harmonie. Mais toute mélodie qui porte en elle un sentiment bien arrêté, soit profond, grave ou sérieux; celle qui fait avec son accompagnement de l'harmonie compliquée, exclut, en partie, toute espèce d'ornementation.

De là vient que la musique allemande, plus serrée d'harmonie que la musique italienne, se prête moins à la fioriture. A mesure que cette complication harmonique a gagné toutes les écoles modernes, l'ornementation est devenue plus rare, tandis que la mélodie ancienne, plus simplement accompagnée, s'y prête bien davantage.

Ces changements sont dus plus au progrès qu'à la mode. C'est à l'exécutant à accepter ces diversités de nuances, et à assouplir son jeu avec habileté, en n'embellissant que la musique dont le caractère s'y prête: Cela est une question de goût.

Or, le goût qui préside à l'arrangement de ces broderies doit être homogène avec celui qui a aidé à la création d'une mélodie bien conçue. Trop généralement on croit que le goût, comme toutes les belles facultés de l'âme, échappe à l'analyse et qu'il suit en esclave les caprices de la mode, tandis qu'au contraire c'est lui qui la dirige.

Presque toujours la mode paraît en extravagante, grâce au défaut de goût de ceux qui l'exagèrent. Mais bientôt le goût, s'emparant d'elle, la rend plus aimable et la fait accueillir partout.

Nous avons dit de l'ordre qu'il était la reproduction des mêmes choses placées à des distances égales; cela doit être la première règle de l'ornementation, c'est-à-dire que les groupes de même espèce doivent, autant que possible, être distancés d'une façon rationnelle. Ainsi, deux ornements compliqués et qui occuperaient la même étendue de notes du grave à l'aigu, ne peuvent se succéder immédiatement sans manquer au bon goût.

Il faut, en thèse générale, que le petit ornement succède au grand, le grand au petit et qu'ils se fassent mutuellement cette opposition, qui donne au style la variété désirable.

EXEMPLE.

Il faut excepter de cette règle les groupes échelonnés, soit en montant, soit en descendant, dont la progression exclut la monotonie.

EXEMPLES.

En second lieu, l'ornementation ne doit occuper que les temps faibles ou la partie des temps faibles.

Il faut éviter avec soin de trop compliquer la fioriture pour l'espace qu'elle occupe, afin de ne pas être obligé de l'exécuter avec trop de précipitation. Le degré de vitesse à donner à la série de notes qui composent une broderie, ne doit guère dépasser le mouvement des roulades dans la vocalise.

Nos devanciers de la fin du dernier siècle multipliaient tellement la quantité de leurs petites notes, qu'ils avaient souvent de la peine à arriver à-temps pour reprendre la mesure. De nos jours, le goût s'est épuré; on a compris que la sobriété était une des principales qualités dans la manière d'ornementer.

D'ailleurs, la pluspart des compositeurs modernes écrivent leur musique telle qu'ils veulent qu'elle soit exécutée. Cette précision, ne laissant rien d'arbitraire au goût de l'exécutant, lui ôte la possibilité de dénaturer la pensée de l'auteur.

On a compris aussi que toutes les formes grâcieuses demandent un peu de lenteur dans l'achèvement de leurs contours.

En toutes choses se presser c'est manquer de grâce: Prendre son temps est une des règles essentielles du goût, qui s'applique surtout au style de la mélodie.

Enfin, nous terminons ce chapitre en recommandant à l'élève d'apporter dans ces ornementations la gradation qui en soutient l'intérêt. Ainsi lorsqu'un motif revient plusieurs fois dans le même adagio, on l'exposera d'abord dans toute sa simplicité pour en bien faire comprendre le dessin, on augmentera peu à peu les fioritures chaque fois que le même chant se reproduira, comme il est dit au dernier article de la Méthode: de la gradation.

ÉTUDE.

EMPLOI DES ORNEMENTATIONS QUI PRÉCÈDENT.

sf
a tempo.
ritenuto.
dolce.
p
tr
Ritenuto.
ritenuto.

DES NUANCES.

L'erreur la plus commune dans l'enseignement est celle de croire qu'on ne saurait jamais assez nuancer l'expression de son jeu. Les jeunes artistes surtout se plaisent à produire ces contrastes, et sans se rendre compte de la couleur des morceaux qu'ils exécutent, ils aiment à passer de la force à la douceur avec une transition brusque et affectée. S'il est des genres de musique qui exigent ces contrastes fréquents et accentués, il en est d'autres, au contraire, qui demandent par leur gravité des nuances presqu'insensibles.

Lorsque la musique n'a pas de paroles pour auxiliaire, elle n'en exprime pas moins les sentiments les plus opposés, ainsi, tantôt c'est la sérénité de la prière, tantôt c'est le bruit tumultueux d'une tempête; là, c'est le silence d'un sommeil tranquille, ici c'est le désespoir ou la fureur.

La musique prête à la grâce de suaves et joyeuses formes, elle donne au comique ses allures burlesques et moqueuses. Enfin, il y a en elle les nuances infinies de tous les sentiments de l'homme et de la nature.

En principe, les nuances doivent toujours être dans un rapport obligé avec ces différents caractères, pour n'en point altérer la véritable expression, c'est-à-dire rares et lentes dans le style grave, fréquentes et animées dans le style passionné.

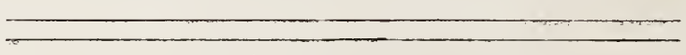
Les exemples qui vont suivre démontreront suffisamment l'application graduée de ces diverses nuances et de leur expression. Leur étude demande beaucoup de soin; l'élève bien pénétré de leur valeur ne tombera jamais dans les regrettables contre-sens que nous avons signalés plus haut, car ainsi que l'a dit Molière:

Et la plus noble chose on la gâte souvent
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

SIGNES EXPLICATIFS INDIQUANT LE DEGRÉ D'INTENSITÉ DU SON.

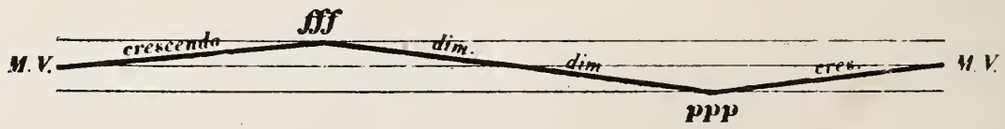
Trois lignes parallèles marquent les trois degrés de la force du son, savoir: la ligne inférieure le pianissimo, la ligne supérieure le fortissimo, et la ligne du milieu le terme moyen ou mezza-voce

Exemple:



Les nuances du son sont indiquées par une autre ligne mouvementée qui en s'éloignant de la ligne du milieu, marque tous les degrés de force jusqu'à la ligne supérieure, et tous les degrés de douceur jusqu'à la ligne inférieure

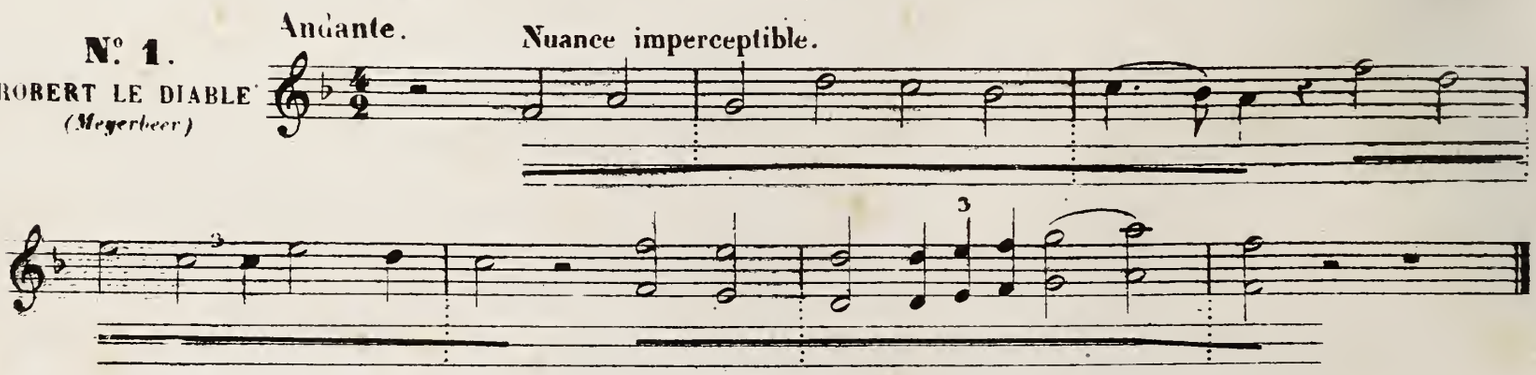
Exemple:



EXEMPLES DE NUANCES GRADUÉES DANS LA MUSIQUE TRANQUILLE *(CANTO SPIANATO)*

N° 1.

ROBERT LE DIABLE
(Meyerbeer)



1re GRADATION.

N°. 2.
NORMA
(Bellini)

Cantabile.

N°. 3.
SONNAMBULA
(Bellini)

Andantino. 2me GRADATION.

MÊMES NUANCES APPLIQUÉES A LA MUSIQUE DE VIOLON.

N°. 1.
77e QUATUOR
(Haydn)

Andante. Nuance imperceptible.

N°. 2.
TRIO
(De Bériot)

Adagio. 1re GRADATION.

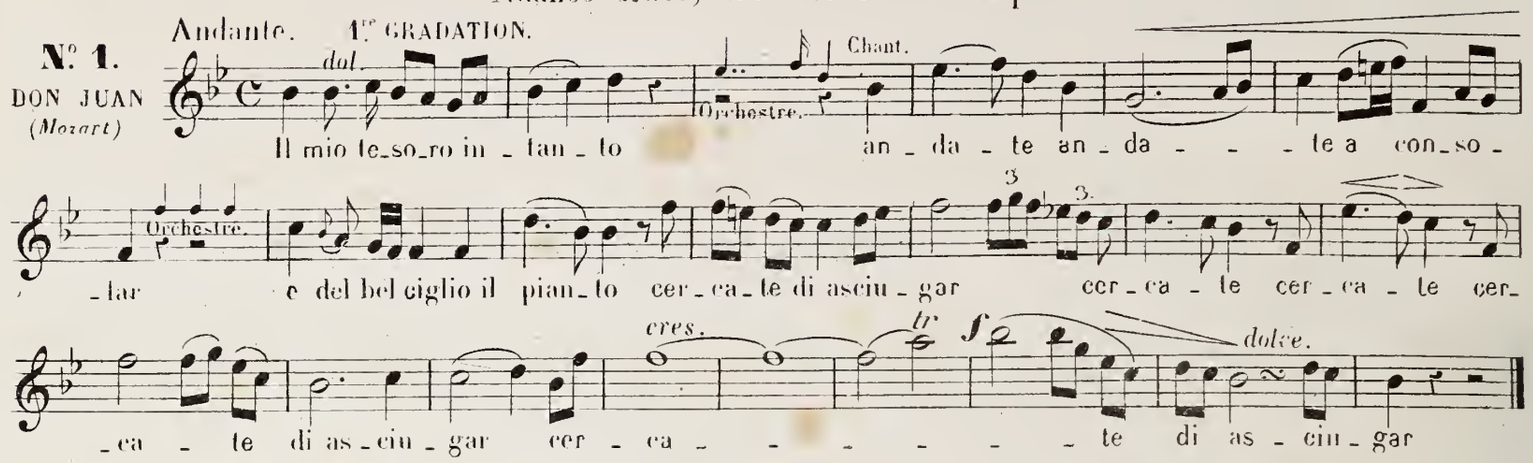
N°. 3.
QUINTETTO
(Fesca)

Largo. 2me GRADATION.

Nuance douce, émission de voix limpide.

N.° 1.
DON JUAN
(Mozart)

Andante. 1.re GRADATION.



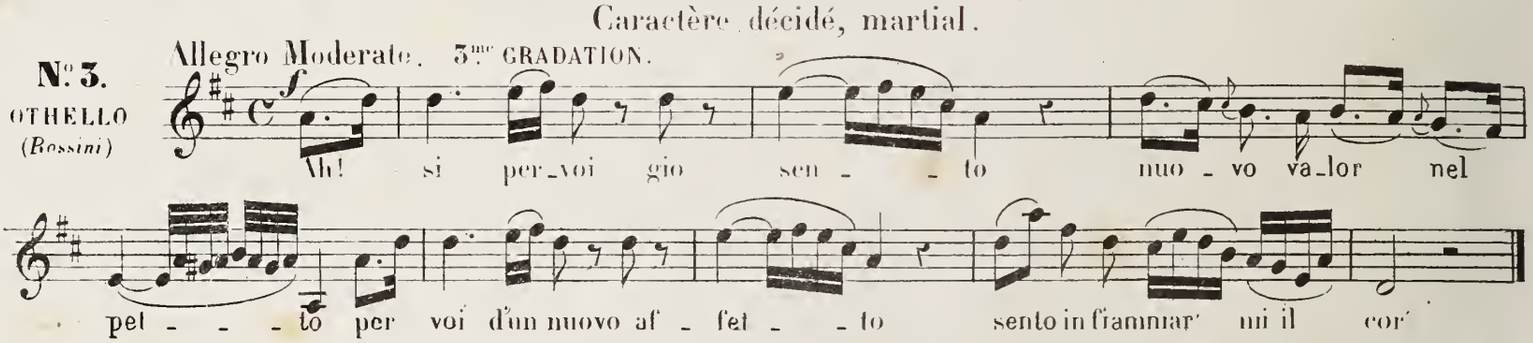
N.° 2.
NORMA
(Bellini)

Allegro Moderato. 2.me GRADATION.

Caractère décidé, martial.

N.° 3.
OTHELLO
(Rossini)

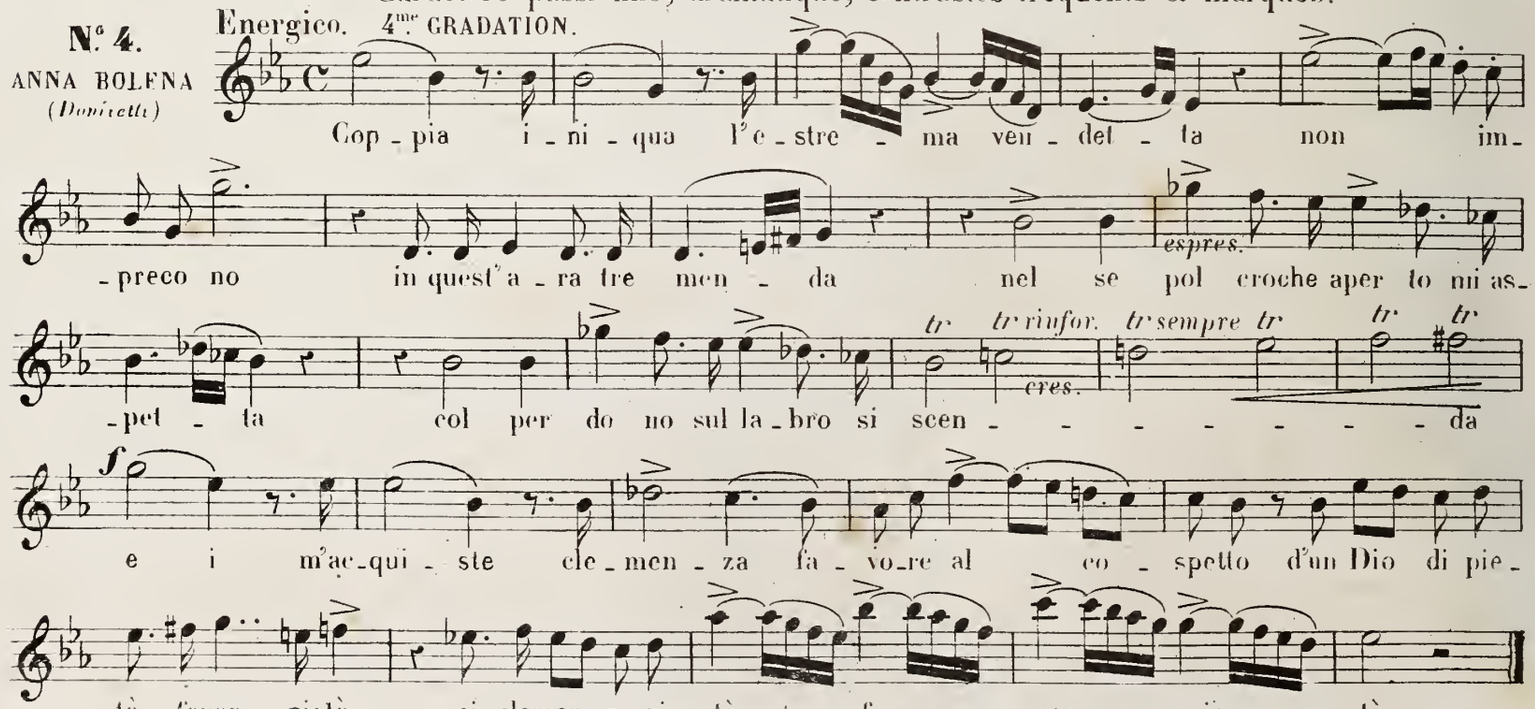
Allegro Moderato. 3.me GRADATION.



Caractère passionné, dramatique, contrastes fréquents et marqués.

N.° 4.
ANNA BOLENA
(Donizetti)

Energico. 4.me GRADATION.



DÉBUTS DE CONCERTOS CORRESPONDANT AUX NUANCES DE LA PAGE PRÉCÉDENTE.

Début soutenu et limpide, Nuance tranquille.

Moderato. 1re GRADATION.

N° 1.
7me CONCERTO
(Rode)

Con espres.

2me GRADATION.

Moderato.

N° 2.
1er CONCERTO
(De Bériot)

tr

Ritard.

3me GRADATION.

Moderato.

N° 3.
7me CONCERTO
(De Bériot)

Risoluto.

Caractère passionné, oppositions fréquentes.

Allegro Moderato.

N° 4.
4me CONCERTO
(Baillot)

con espres

rinf - p rinf. rinf -

NOTA. Les nuances dans ce dernier exemple sont de l auteur

ÉTUDE.

Nuances graduées dans la phrase.

Métr. ♩ = 132

Allegro agitato.

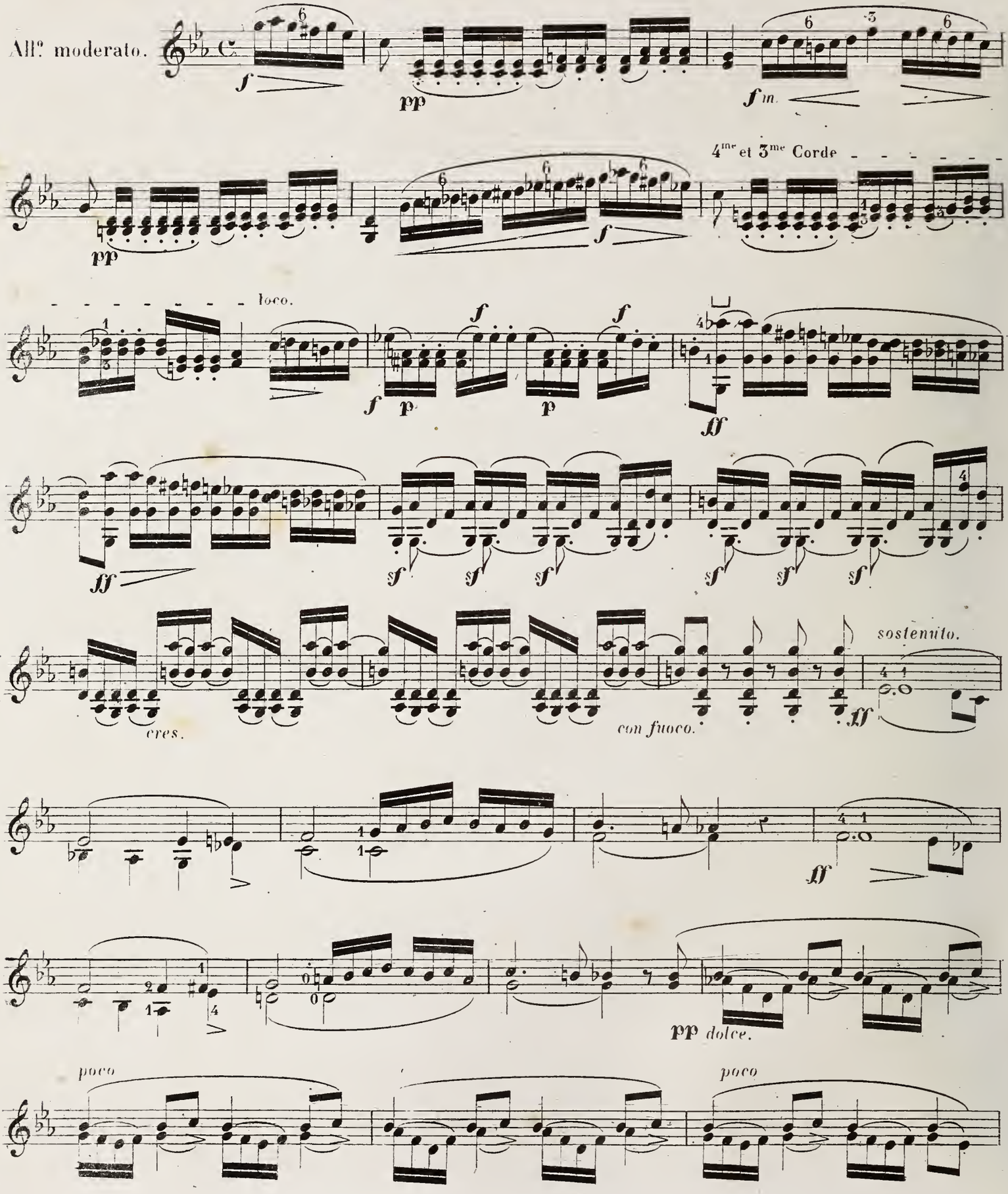
mp
apogée.
ff
f
mp
mp
fp
fp
p
fp
fp
ff mp

ÉTUDE.

Caractère dramatique, contrastes marqués, oppositions fréquentes.

Métr: ♩ = 104

All.o moderato.



cres
pp
f m.
4me et 3me Corde
loco.
cres.
ff

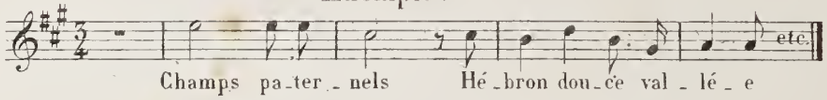
DE LA PRONONCIATION DE L'ARCHET.

Nous ne saurions trop le répéter: l'instrumentiste ne peut être parfait qu'autant qu'il reproduit les accents du chant dans ce qu'ils ont de plus délicat.

Par le chant, nous entendons non seulement la musique, mais aussi le poëme dont elle est la brillante ornementation, sans laquelle la mélodie ne serait qu'une vocalise. Il est donc de la plus haute importance, pour un chanteur, de bien articuler les paroles qu'il est chargé d'interpréter.

La clarté de la prononciation dépend toute entière du degré de force que l'on donne aux consonnes qui commencent chaque syllabe. C'est au moyen de cette petite percussion, où la consonne a l'air de chasser la voyelle, que le chanteur se fait comprendre, même à voix basse, de l'auditeur le plus éloigné dans une salle spacieuse. Il est bien entendu que le degré d'intensité de cette prononciation doit être en harmonie avec l'esprit du morceau.

Exemple:



Ce chant est d'une expression douce; néanmoins la prononciation doit donner à la parole assez d'intensité pour être entendue de tous les points d'un auditoire. Dans la phrase qui suit, prise dans le même morceau, la parole étant plus animée doit avoir nécessairement plus de force dans son accentuation.

Exemple:

Enfin, dans ce passage d'Othello qui est le paroxisme de la passion, la consonne dans sa détente sur la voyelle ne saurait avoir trop d'intensité ni trop d'énergie.

Exemple:

Ainsi qu'on peut le voir, ces observations ne s'appliquent qu'à la musique qui renferme en elle une action dramatique; mais il est des chants d'une couleur vague, lointaine, indécise, ou une articulation trop accentuée serait une contradiction. Ce sont ces diverses nuances que le violoniste doit rendre, en donnant à son archet une prononciation douce à la musique calme et sereine, et en attaquant avec une force graduée la mélodie parlante. Cette accentuation donne à l'instrument le prestige de la parole; en un mot, le violon parle sous les doigts du maître. C'est ce que nous appelons la *prononciation de l'archet* (1)

L'artiste dépourvu de cette qualité ne peut avoir qu'un jeu pâle et décoloré.

Mais autant la prononciation est en elle une qualité précieuse, autant elle dégénère en défaut, employée d'une manière systématique. C'est au bon goût de l'artiste à user de ces moyens avec discernement, de façon à en varier les effets pour éviter d'une part la mollesse et de l'autre la dureté.

SIGNES EXPLICATIFS DONNANT LE DEGRÉ DE FORCE DE LA PERCUSSION EMPLOYÉS DANS LA PAGE SUIVANTE.

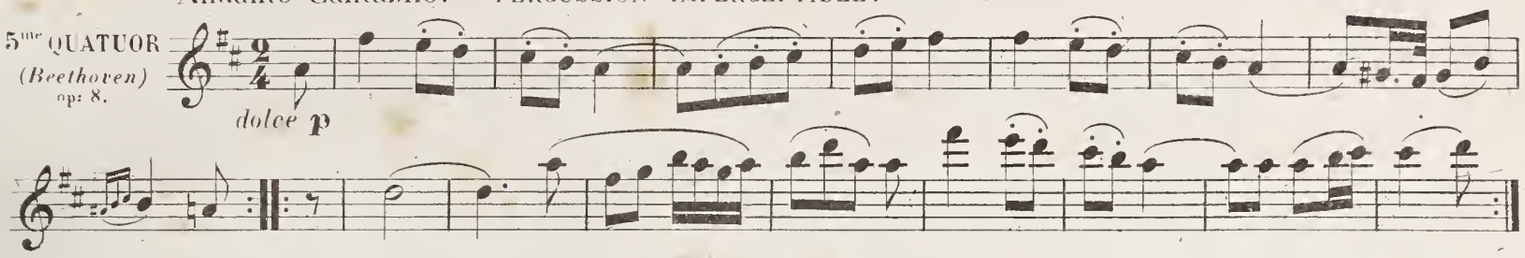
Prononciation douce — Prononciation moyenne ▸— Prononciation énergique ▸

(1) C'est cette percussion du son qui donne au mélodium d'Alexandre une si grande clarté dans l'exécution.

EXEMPLES DES NUANCES DE LA PRONONCIATION DE L'ARCHET DEPUIS LA PLUS DOUCE JUSQU'À LA PLUS ÉNERGIQUE.

Andante Cantabile. PERCUSSION IMPERCEPTIBLE.

5me QUATUOR (Beethoven) op: 8.

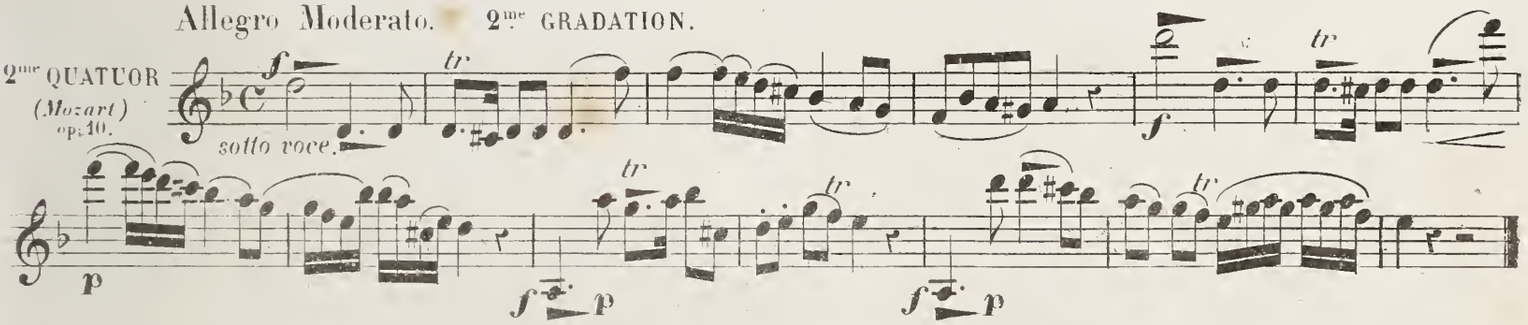


Andante con variazione. 1re GRADATION.

SONATE dedrée à Kreutzer (Beethoven)

Allegro Moderato. 2me GRADATION.

2me QUATUOR (Mozart) op: 10.



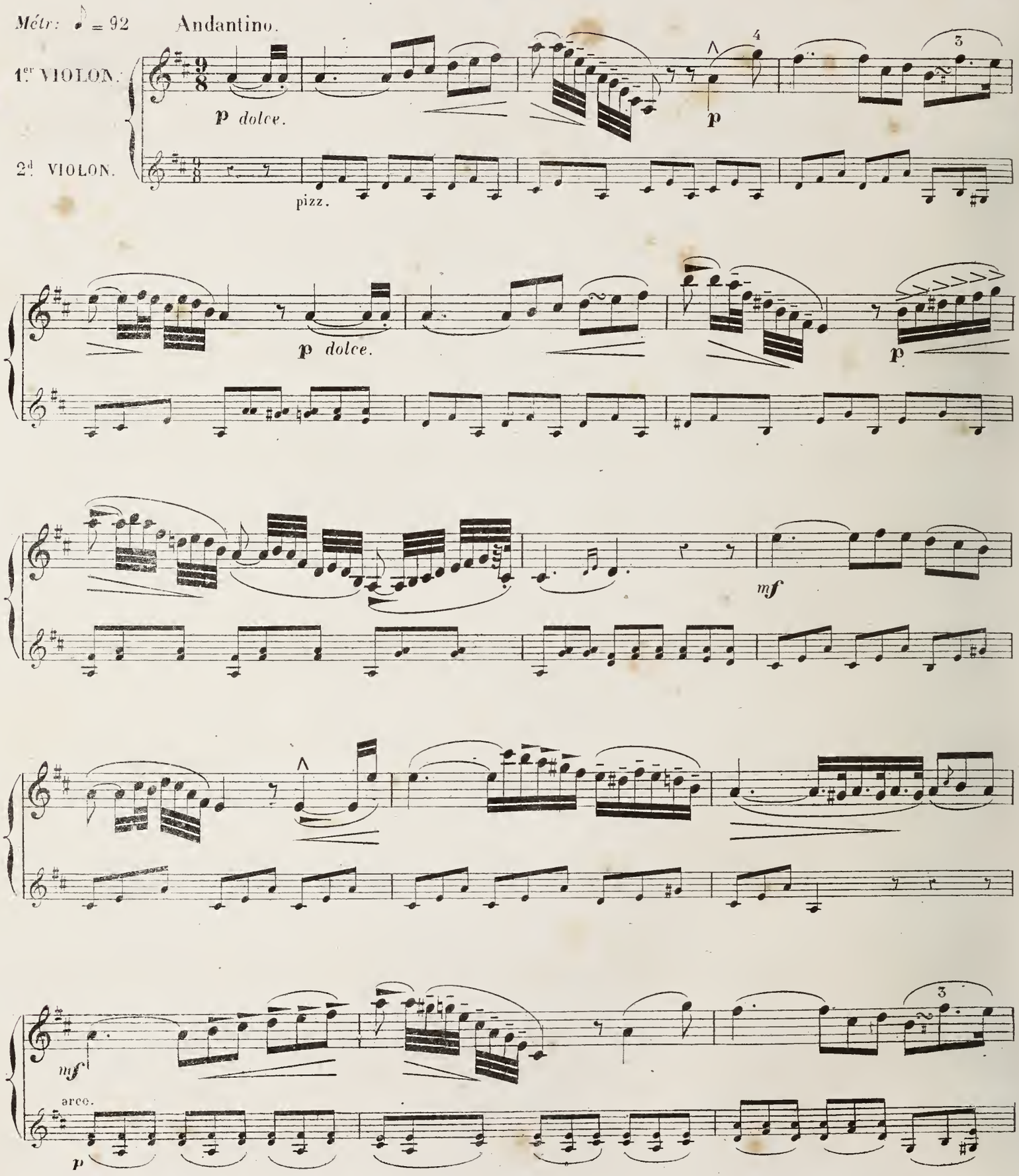
Agitato assai con molto moto. 3me GRADATION.

16me DUO (Viotti)

ÉTUDE

CARACTÈRE DOUX ET EXPRESSIF

Prononciation de l'archet presqu' insensible au début et graduée jusqu'à la fin.



4
cres.
f
pizz.
Sostenuto.
mf
cres
più anima.
apogée.
2
f Soutenez la double corde avec force jusqu'à la fin.
ritard.

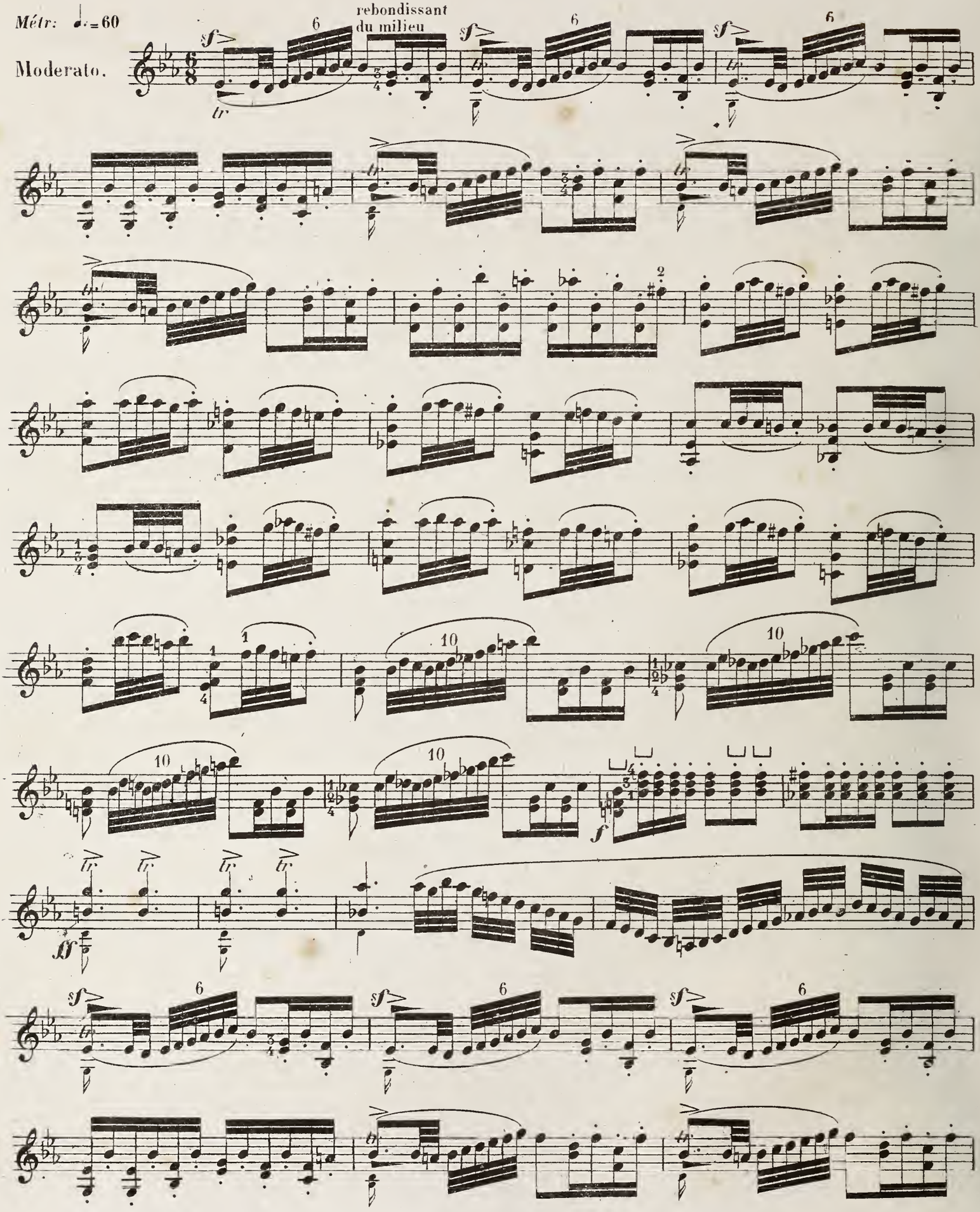
ÉTUDE

Caractère brillant, prononciation énergique.

Métr: ♩. = 60

Moderato.

rebondissant du milieu



cres.
a Tempo.
ritenuto.
dolce.
energico.
ritenuto.
a tempo.

DE LA PONCTUATION.

L'objet de la ponctuation est en musique ce qu'il est en littérature, c'est de marquer dans l'une et dans l'autre les temps de repos obligés; nous ajouterons même que dans la musique, la ponctuation est plus importante encore que dans la littérature, parce que ses silences sont indiqués d'une façon plus absolue par la rigueur de la mesure.

Le silence est à la musique ce que l'ombre est à la peinture: par sa négation, il détache la pensée, en fait ressortir toutes les nuances et ajoute ainsi à la clarté du style. La longueur d'un silence est aussi utile à l'ensemble de la mélodie que la durée d'une note.

Lorsqu'il se rencontre dans un morceau un repos d'un ou de plusieurs temps, il n'est pas rare de voir un exécutant en restreindre la durée, dans la crainte de paraître froid. C'est une erreur contre laquelle il faut bien se tenir en garde, car quel que soit le caractère du chant que l'on interprête, la ponctuation laisse respirer l'auditeur, et lui fait ainsi goûter les beautés de la mélodie. Les repos, bien loin de refroidir le jeu de l'artiste, tiennent au contraire son auditoire en haleine sans fatiguer son attention; d'ailleurs l'accompagnement remplit souvent le vide des silences qu'on ne peut altérer sans altérer la mesure. Comme le silence fait partie intégrante du mouvement, et que c'est en le suivant rigoureusement qu'on donne la clarté voulue à son style, l'élève qui veut acquérir une ponctuation parfaite en trouvera le secret en se servant du métronome, dont le mouvement mécanique peut lui apprendre à respecter la rectitude de la mesure.

Il est dans le corps d'une phrase des silences de si courte durée qu'ils ne sont pas toujours indiqués dans la mélodie; ces petits temps de repos n'en sont pas moins commandés par le besoin de la respiration. C'est au jugement de l'artiste à discerner leur véritable place, et pour l'observer, il laissera expirer la note finale un peu avant la fin de sa durée.

Le Violon est l'instrument qui, par la richesse de ses ressources, sait rendre tous les effets et tous les coloris, depuis la musique contemplative jusqu'au style dramatique le plus passionné.

Le premier des exemples qui vont suivre va présenter un genre de musique religieuse, vague, sans ordre, sans rhythme, sans paroles, et par cela même dénué de toute ponctuation.

Dans ce genre de músique qui est une sorte de prélude d'orgue, une succession non interrompue d'accords, et qui malgré cette uniformité n'est pas dénuée de charmes, le violoniste doit s'attacher à produire des sons unis et liés entr'eux, de manière à ce qu'on n'entende jamais le changement du coup d'archet.

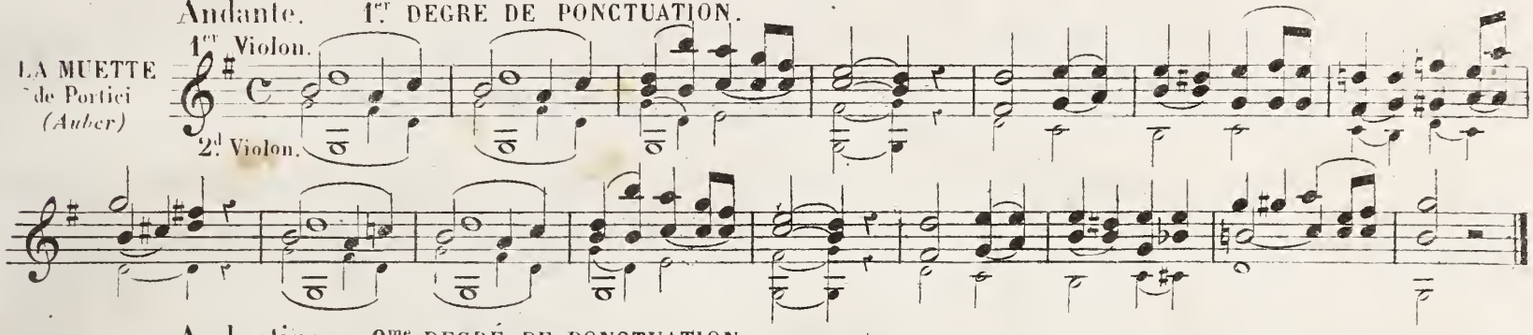
Ce premier exemple étant bien compris, nous allons graduer et resserrer la ponctuation dans des exemples successifs, afin d'en faire bien comprendre la valeur et l'utilité, car c'est elle qui donne à la mélodie la lumière l'air et la pensée.

EXEMPLES DE PONCTUATION GRADUÉE DANS LA MUSIQUE TRANQUILLE.

SANS PONCTUATION.

Andante. 1er DEGRÉ DE PONCTUATION.

LA MUETTE de Portici (*Auber*)



Andantino. 2me DEGRÉ DE PONCTUATION.

OTHELLO (*Rossini*)

Andantino. 3me DEGRÉ DE PONCTUATION.

BARBIER de Séville (*Rossini*)

Adagio ma non troppo. 4me DEGRE DE PONCTUATION.

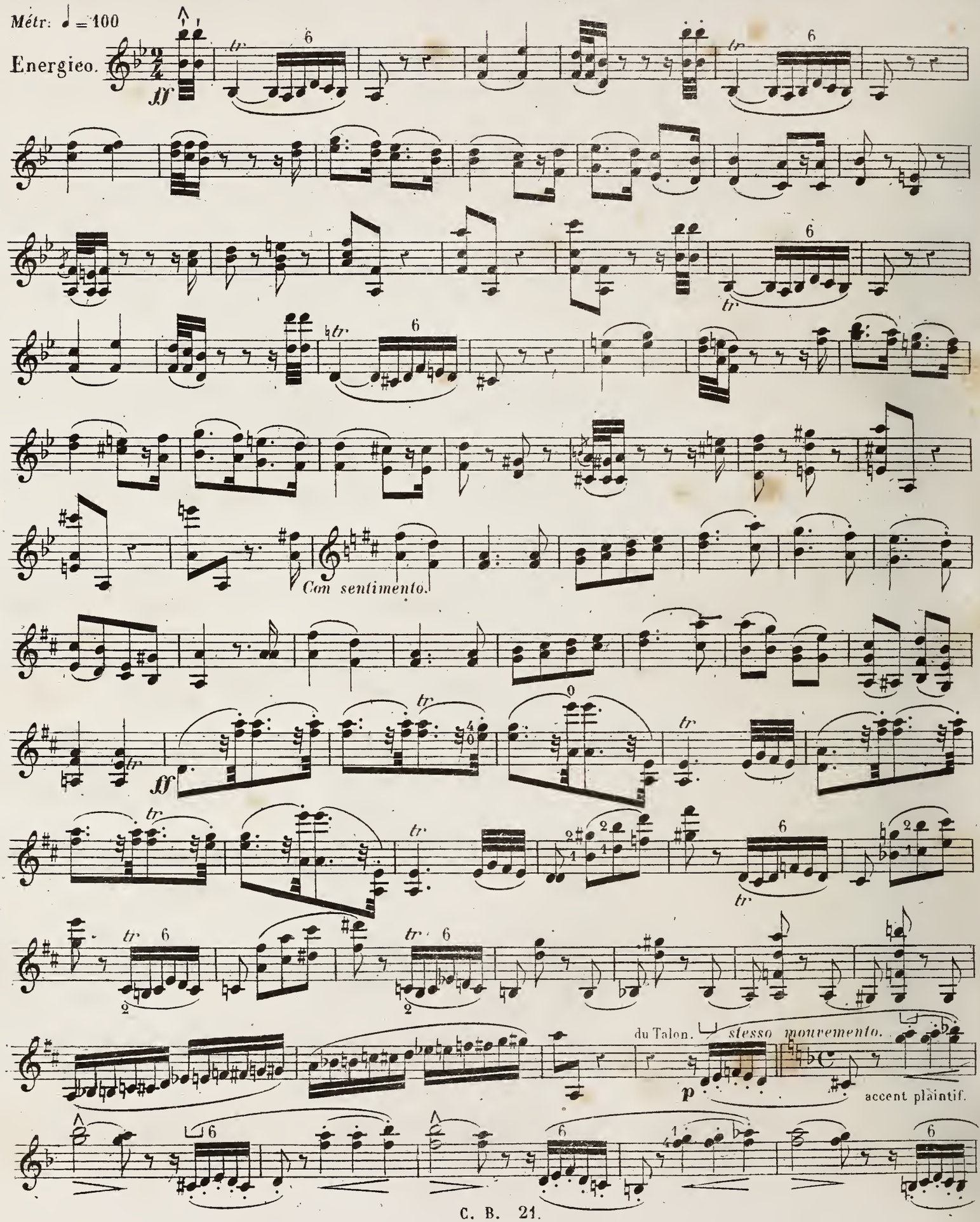
8me QUINTETTO (*Mozart*)

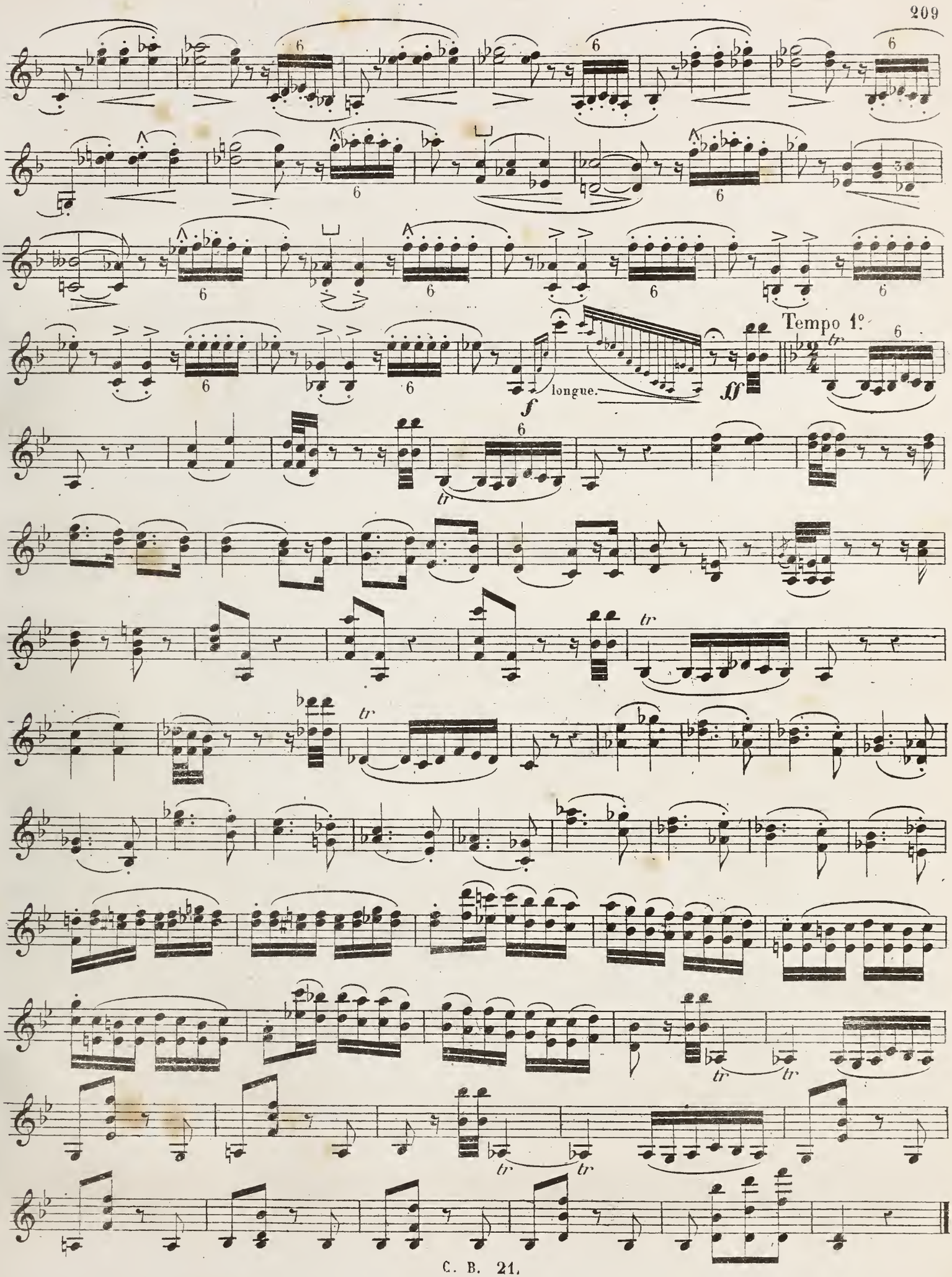
Andante. 5me DEGRÉ DE PONCTUATION.

2me QUATUOR. (*Mozart*)

ÉTUDE

EXEMPLE DE PONCTUATION DANS UN STYLE ÉNERGIQUE.




Tempo 1°
longue.
f
ff
tr

EXEMPLE DES REPOS DE LA RESPIRATION.

Andante.

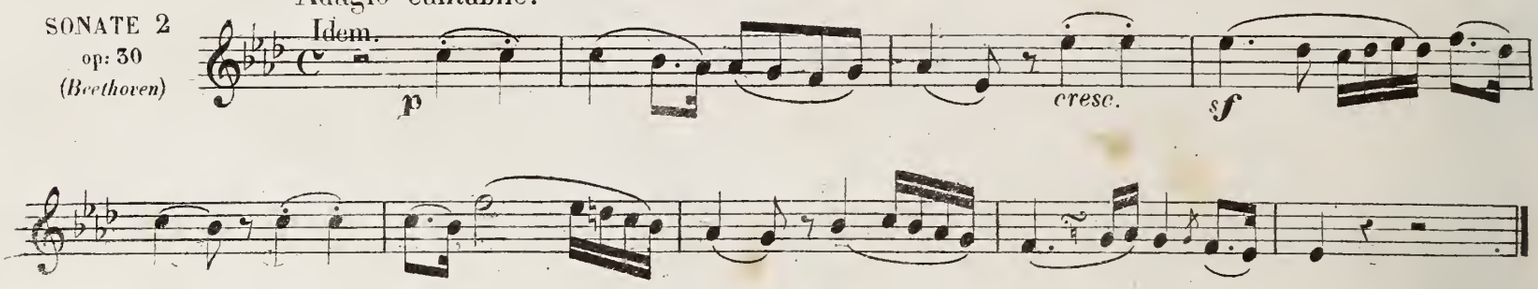
BARBIER de Seville *(Rossini)*

Respiration indiquée par le compositeur.

Adagio cantabile.

SONATE 2 op: 30 *(Beethoven)*

Idem.



Andante.

5e QUATUOR *(Mozart)*

Repos commandés par la respiration et indiqués par des virgules

Tempo di minuetto, ma molto Mod.to e grazioso.

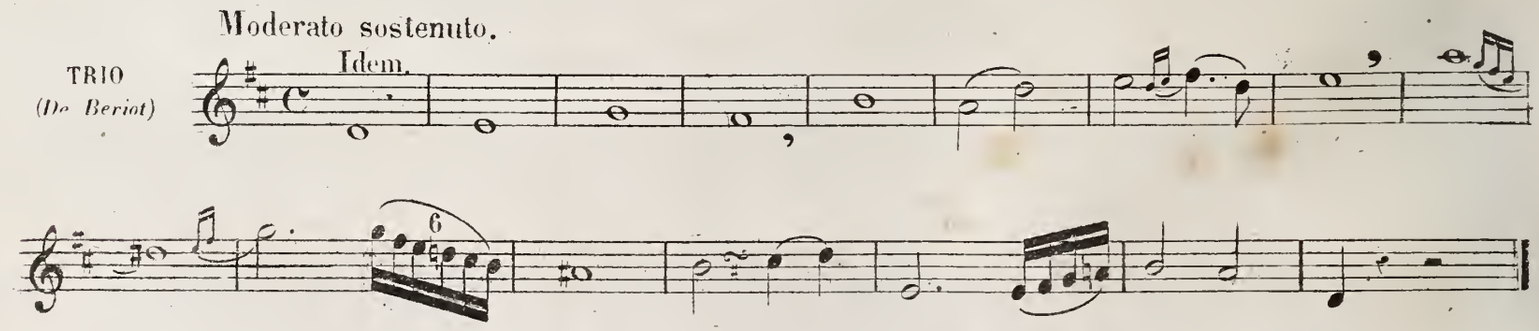
SONATE 3 op: 30 *(Beethoven)*.

Idem.

Moderato sostenuto.

TRIO *(De Beriot)*

Idem.



Il est des repos plus minimes encore que ceux que nous venons d'expliquer; ce sont ceux de la *syllabation*. *Syllaber*. Nous entendons par cette expression la manière de séparer les mots et les syllabes, pour leur donner plus d'élan et d'accentuation dans la déclamation lyrique.

Ces nuances qui sont tout entières dans l'esprit du morceau, sont si délicates qu'elles ne peuvent être classées dans la ponctuation.

Ces temps doivent être plus ou moins marqués, selon le sentiment qui convient à la diction du chant.

On a créé des écoles de déclamation spéciale pour apprendre à bien dire; de déclamation lyrique et de chant pour bien exprimer la mélodie. Ces études vocales sont de grands auxiliaires pour le violoniste, dont l'archet doit rendre tous les accents de l'âme.

En musique comme en littérature, ces petits temps de syllabation ne peuvent être écrits; l'exécutant doit les sentir. Nous les appelons par cela même, la ponctuation du sentiment.

La place que doivent occuper ces petits temps est indiquée dans les exemples ci-après par une petite virgule. On remarquera qu'en principe leur place est entre une note pointée et la brève qui la suit.

LA GAZZA LADRA (*Rossini*) — Moderato.

Di pia - cer mi balza il cor; ah! bra - mar di piu non
sò E là - man - te il ge - ni - tor fi - nal - men - te ri - ve - dro.

LA MUETTE de Portici (*Auber*)

Amour sa - cré de la pa - tri - e Rend nous l'au - da - - - ce et la fier -
té A mon pa - ys je dois la vi - e Il me de - vra sa li - ber - té.

I CAPULETTI (*Bellini*) — All.o martiale. *sostenuto.*

La tre - men - da ul tri - ce spa - da a bran - dir Ro - me . o s'ap
- pres - ta e qual fal - go - re fu - nes - ta Mil - le mor - te ap - por - te - rà

Dans la musique très douce, les auteurs ne marquent pas toujours les longues et les brèves, de peur que le chant ne prenne une expression trop rhythmée. Ils laissent dans ce cas aux chanteurs le soin de le syllaber avec cette délicatesse infinie qui doit en faire le charme. Ainsi par exemple, si l'on disait avec une égalité absolue les deux croches qui commencent chaque mesure de la romance suivante, cette diction serait plate et décolorée. Cependant si l'auteur avait écrit ces deux notes en notes pointées, ce chant suave aurait une couleur trop saccadée, peu en rapport avec le sentiment qu'il exprime. C'est ici qu'il faut un terme moyen que le sentiment seul peut comprendre; mais qu'aucun signe ne peut exprimer. Il suffit que la 1.re croche soit un peu plus longue que la 2.de et que le petit intervalle qui les sépare soit presqu'insensible.

EXEMPLE.

PRÉ AUX CLERS (*Herold*)

Ren - dez moi ma pa - trie ou lais - sez moi mou - rir etc.

AUTRE EXEMPLE DE SYLLABATION ENTRE DES NOTES D'ÉGALE VALEUR.

LA MUETTE de Portici (*Auber*) — Moderato.

O mo - ment en - chan - teur je sens bat - tre mon cœur
Pour ma fi - dè - le ar - deur quel sort pros - pè - re.

DE LA PROSODIE DE L'ARCHET.

La prosodie, en littérature, est l'art de prononcer chaque mot avec son accent et sa quantité. C'est cette valeur donnée aux syllabes longues et brèves, qui constitue l'harmonie de la parole.

D'après ce principe, la prosodie de l'archet consiste dans l'action du *tirer* et du *pousser* aux endroits voulus, pour imprimer au jeu l'accent qui lui est propre.

Les coups d'archet ne sont pas toujours indiqués d'une manière irréprochable dans les compositions musicales, ce qui gêne l'exécutant qui veut donner à sa prononciation l'accent conforme à la parole.

Pour obvier à ce défaut d'indication, le violoniste devra autant que possible: 1° Suivre dans ses coups d'archet la syllabe des mots écrits ou *supposés l'être*, 2° Marquer toutes les syllabes longues par le *tirer*, et les brèves par le *pousser*. 3° Changer le coup d'archet avec les syllabes, et lorsqu'elles sont trop rapprochées, les indiquer dans un même coup d'archet par une séparation presqu'insensible.

Pour apprendre d'une manière certaine la *prosodie de l'archet*, l'élève devra exécuter beaucoup de musique dramatique, car dans ce genre d'ouvrages la mélodie et les paroles étant prosodiées avec soin, le violoniste, guidé par elles se fortifiera par un travail facile, et grâce à cette pratique intelligente, il saura prosodier la mélodie instrumentale, qui est privée du secours de la poésie; il possèdera la *prosodie de l'archet*.

Pour définir ce que nous entendons par *prosodie de l'archet*, nous allons, dans quelques exemples, présenter un membre de phrase écrit sans paroles, et faire comprendre par là ce que nous voulons dire par *mots écrits ou supposés l'être*. Si l'exécutant se borne à faire autant de coups d'archet que de notes, le morceau sera incolore et produira l'effet d'un verbiage musical. De même, s'il exécute toutes les notes écrites dans un coup d'archet, ce ne sera qu'une sorte de vocalise ou les *Ah!* remplacent les mots, qui donneraient un sens à la phrase mélodique.

EXEMPLES.

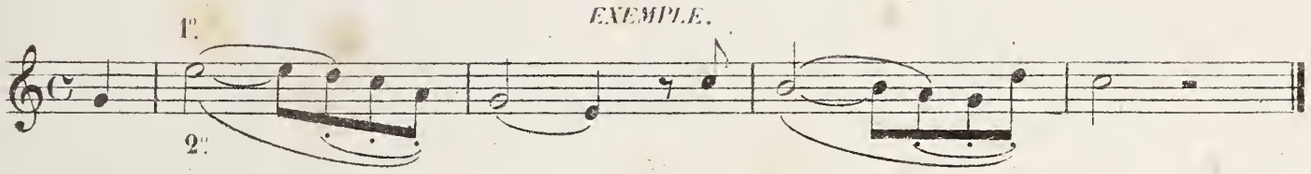
A la vérité, ces moyens s'emploient dans les études mécaniques du violon, pour exercer l'élève à toutes les combinaisons de l'archet; ou bien encore dans certains effets d'orchestre. Les notes séparées en coups d'archet étendus peuvent être encore d'un bon effet dans la dernière période d'un chant de concerto, ou le violon, luttant de force avec l'orchestre, oublie la prosodie en faveur de l'expression la plus élevée et la plus enthousiaste:

EXEMPLE.

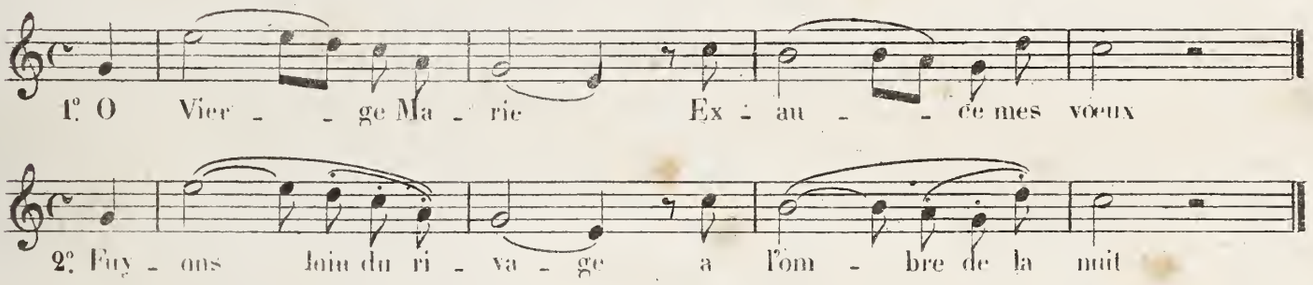
Mais cet effet particulier au génie du violon, dont l'auteur a souvent fait un heureux emploi, n'a rien de commun avec la prosodie du chant, qui est une question de style dans la musique parlante

Lorsqu'il s'agit de distribuer les coups d'archet de façon à faire parler la mélodie, soit dans sa propre composition, soit à la lecture où les indications sont souvent négligées, soit en répétant de mémoire la musique de chant, il faut, de toute nécessité, suivre la variété des inflexions de la parole réelle ou fictive que nous imposent les lois de la mélodie.

EXEMPLE.

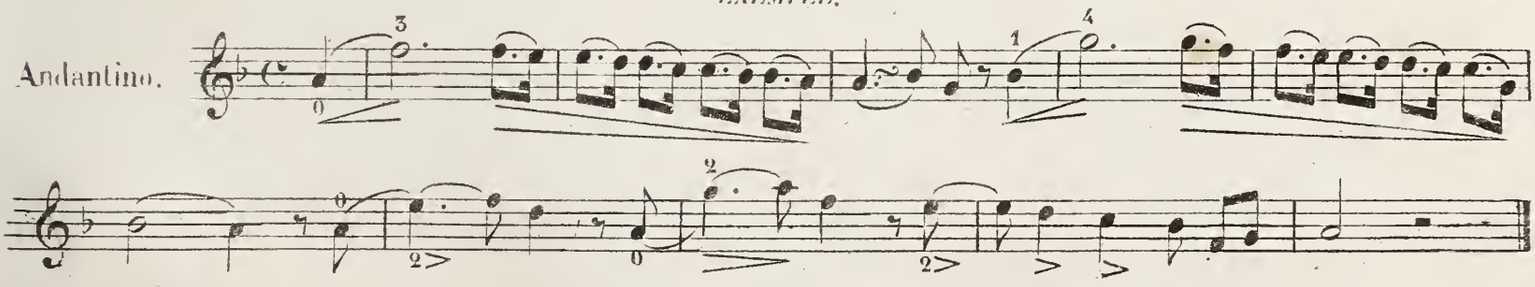


Ces deux prosodies d'archet sont également bonnes, parcequ'elles sont conformes à la parole fictive que comporte cette phrase mélodique et que l'on peut supposer ainsi:



Dans la *prosodie régulière*, la note qui se fait en levant est généralement détachée de celle qui marque le temps fort de la mesure, tant par le coup d'archet que par la parole; mais il y a de nombreuses exceptions à opposer à cette règle. Ainsi lorsque l'on veut donner au commencement de la phrase un accent d'élan ou d'exclamation, le temps faible lié au temps fort par le même coup d'archet, peut produire le meilleur effet.

EXEMPLE.



Mais cette prosodie toute exceptionnelle comdamne l'abus qu'on en pourrait faire dans toute mélodie d'un caractère simple et naturel, ou toute expression forcée serait un contre sens. Au surplus, l'article qui suit sur le *port de voix* offrira, par ses exemples, le complément de tout ce qui nous reste à dire sur la *prosodie*.

DU PORT-DE-VOIX.

On appelle *Port-de-voix* une trainée de son qui remplit l'intervalle entre deux notes liées par la même syllabe ou le même coup d'archet, soit en montant, soit en descendant. La place du port-de-voix est donc toujours assignée dans la phrase du chant.

Le port-de-voix employé à propos est du meilleur effet: c'est lui qui donné à l'exécution de la liaison, du moelleux, de la suavité; mais son écueil est dans l'abus immodéré que souvent on en fait.

Il en est de cet élément d'expression comme de tous ceux que nous avons déjà signalés, c'est-à-dire qu'il doit être toujours en rapport avec l'esprit de la musique.

Le port-de-voix convient surtout au langage dramatique; mais il détruit toute la simplicité grave et majestueuse de la musique sacrée. Employé dans le style candide, naif, pastoral, il prend souvent une expression niaise. Prodigué dans le style grâcieux, il en affadit la saveur et détruit le naturel qui en fait la beauté. Il est beaucoup mieux placé dans le langage triste et douloureux; encore faut-il en user avec sobriété. Mais dans la passion, dans le désespoir, le port-de-voix peut être plus fréquent, plus plaintif, en s'en rapportant toutefois au caractère de la prosodie.

L'inconvénient du port-de-voix n'est pas seulement dans l'emploi successif et contradictoire que l'on peut en faire; mais encore dans la manière de le rendre: il y a, dans la durée de ce son porté, un certain degré de vitesse à observer, qui doit nécessairement être en rapport direct avec le genre de musique et la place qu'il occupe dans la phrase musicale.

Cette glissade exécutée trop lentement (et c'est là le défaut général,) dégénère en un miaulement abusif qui détruit complètement le charme de la mélodie.

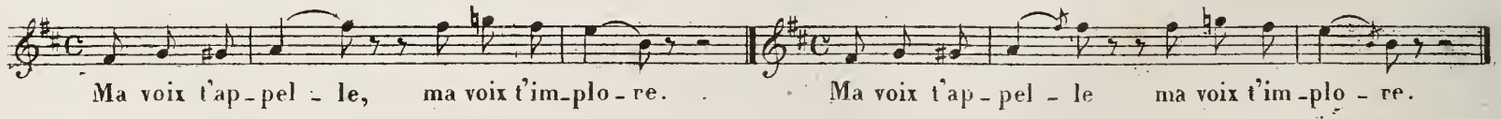
La manière la plus générale et la meilleure d'employer le port-de-voix est, ainsi que nous venons de le dire plus haut, de le placer entre deux notes liées par une même syllabe dans la musique de chant, ou par le même coup d'archet dans la musique de violon.

EXEMPLE.

Lorsque l'expression le commande, le *Port-de-voix* peut se faire aussi entre deux notes distantes bien que séparées par deux syllabes, lorsque ces deux notes forment une *Appoggiatura*. Dans ce cas, le port-de-voix se fait sur la première syllabe, en portant le son de la note longue à une petite note additionnelle anticipée sur la brève.

EXEMPLES.

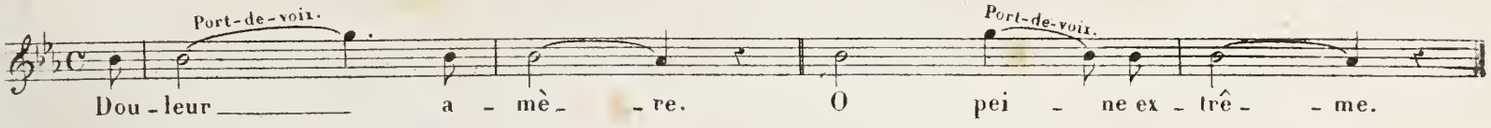
Le chant étant écrit de cette manière: doit s'interprêter ainsi:



(Voyez l'exemple N.° 2, page 218)

Dans un morceau d'une expression sévère, d'un caractère élevé, la grande pureté du style s'oppose à ce que l'on place deux port de voix successifs, surtout ascendant et descendant. Par exemple, lorsque l'on part d'une note quelconque pour en atteindre une plus élevée et redescendre ensuite à son point de départ, on s'abstiendra de faire le port de voix en descendant si on l'a fait en montant, mais si l'expression veut qu'on le fasse en descendant, il faut se garder de le faire aussi en montant, sous peine de tomber dans une affectation condamnable.

EXEMPLE.



Abus du port-de-voix. Expression affectée.

Mais un danger plus grand encore est celui de penser que le doigté de l'expression, qui est le moyen dont le port-de-voix est l'effet, soit arbitraire. Ce port-de-voix, résultant du déplacement de la main gauche, est lui-même soumis aux lois de la *Prosodie*. Il est certain que deux notes liées mal à propos par le coup d'archet en même temps que par un changement de position, occasionnent un port de voix inutile et par cela même affecté. Le *Port-de-voix* et la *Prosodie* sont les deux éléments les plus intimement liés. Ce n'est qu'une fausse *Prosodie* qui amène la prodigalité des ports-de-voix; aussi toute mélodie bien prosodiée rend l'abus du port-de-voix impossible.

Les exemples que nous donnons, à l'appui de ces observations, ne laisseront aucun doute dans l'esprit des élèves sur l'emploi opportun du port-de-voix: nous plaçons pour cela, en regard, la même phrase de chant prosodiée d'une façon correcte, et d'une façon vicieuse.

SIGNES EXPLICATIFS EMPLOYÉS DANS LES PAGES SUIVANTES POUR LES DIVERS PORTS-DE-VOIX.

Port-de-voix vif: —◄

Employé dans les notes jetées avec grâce ou lancées avec énergie.

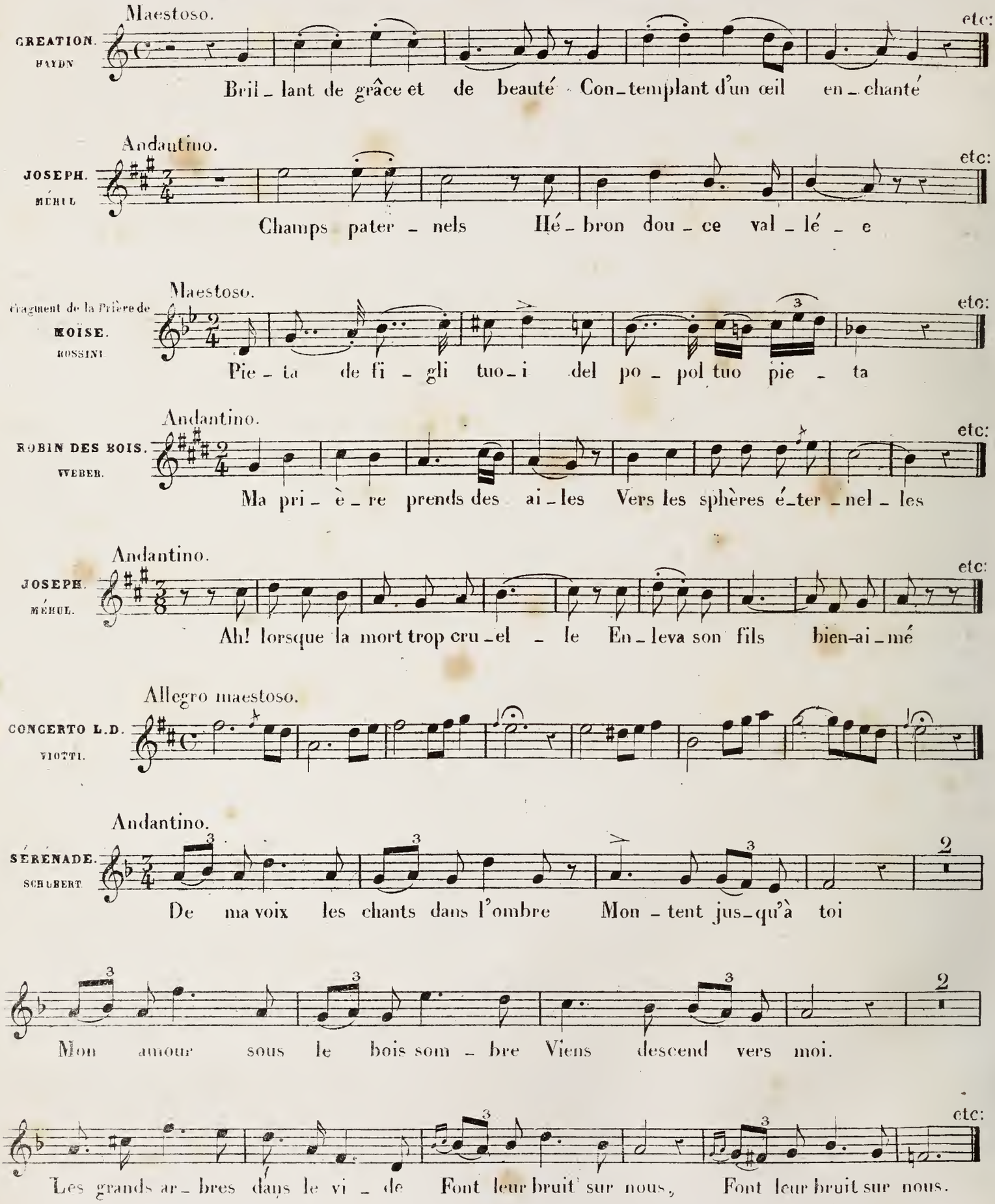
Port-de-voix doux: ⌒

Employé dans les expressions affectueuses.

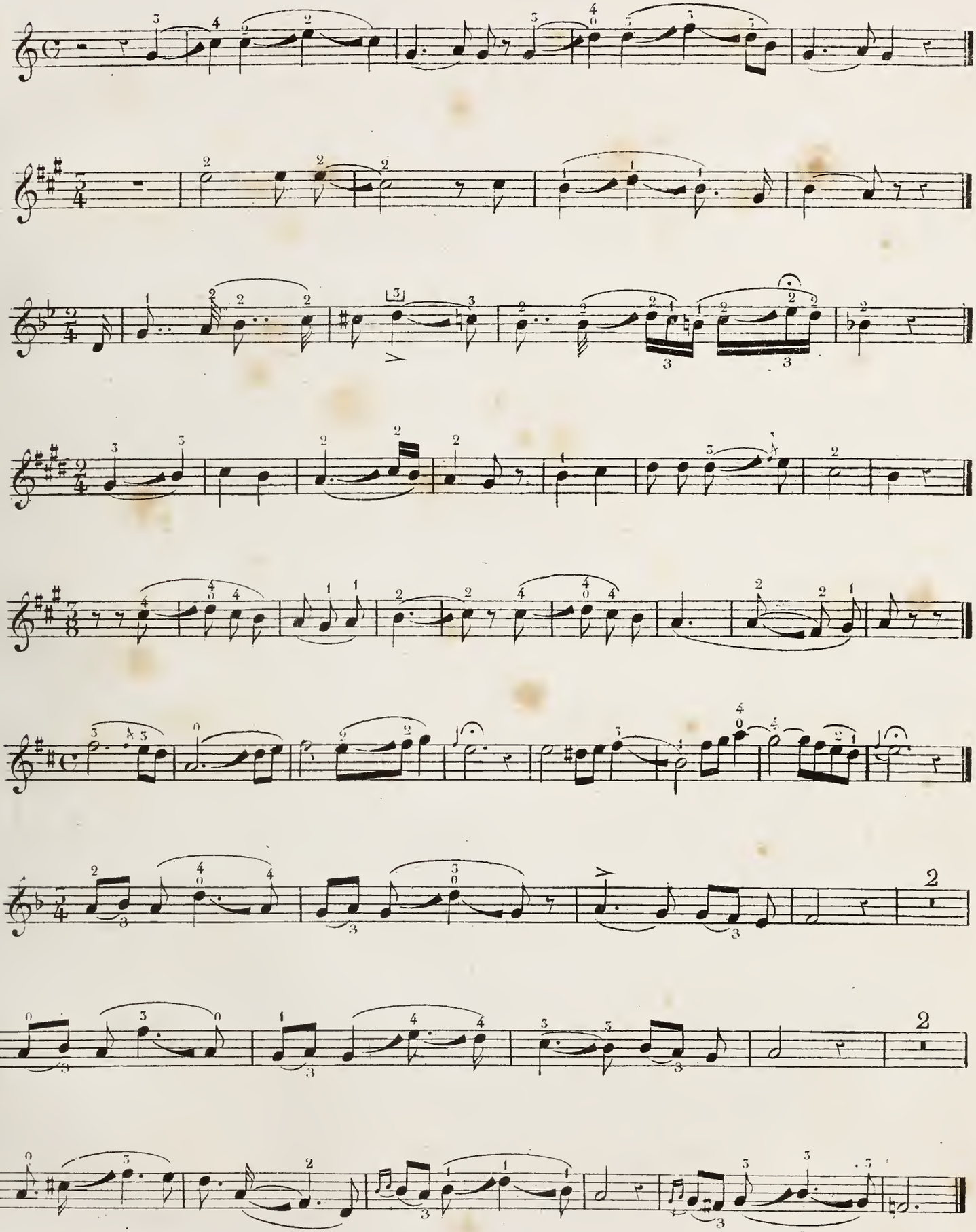
Port-de-voix traîné: ◡

Expression plaintive ou douloureuse.

Caractères noble, majestueux, simple, candide. Bonne prosodie d'archet, sobriété dans les changements de position, ports-de-voix rares ou presqu'insensibles.



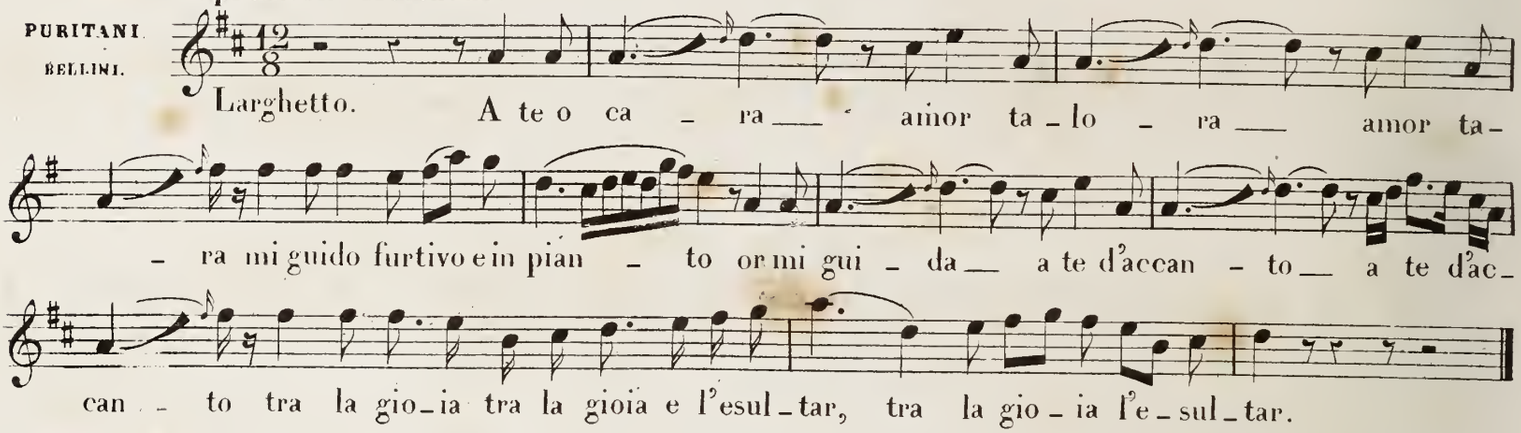
Prosodie vicieuse, changements inutiles de position, abus du port-de-voix, contre-sens musical.



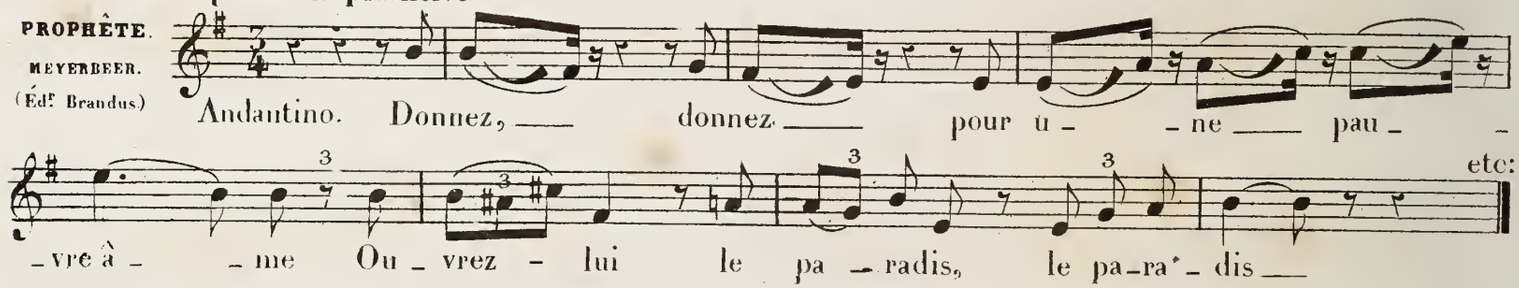
Après les exemples que nous venons d'exposer, pris dans des mélodies dont le style sévère comporte le moins les traînées de sons, nous classons ici, dans un ordre gradué, les divers genres de chant dans lesquels le *Port-de-voix* est non seulement permis, mais indispensable pour rendre toutes les expressions affectueuses, plaintives ou douloureuses des sentiments de l'âme.

Port-de-voix vif et léger.

Expression affectueuse.



Expression plaintive.



Expression douloureuse.

Accent déchirant.

Exemples de musique de Violon, correspondant à ceux de la page précédente.

Port-de-voix vif et léger

Allegro.

RONDO RUSSE.
BÉRIOT.
(Édt Brandus)

Expression affectueuse.

Andante.

9me AIR VARIÉ.
BÉRIOT.
(Édt Brandus)

Expression plaintive.

Adagio.

7me CONCERTO.
BÉRIOT.

Accent douloureux

Animato.

QUINTETTO.
MOZART.

Allegro disperato.

DES SONS VIBRÉS.

On entend par *Sons vibrés* une certaine ondulation ou frémissement des notes tenues qui, dans le chant, indique l'émotion de l'âme transmise par la voix.

Le *Son vibré* est une qualité chez l'artiste qui sait en ménager les effets et s'en abstenir à propos, mais il devient un défaut quand on en fait un usage trop fréquent.

Cette habitude, *involontairement acquise*, dégénère en un chevrottement ou tremblement nerveux qu'on ne peut plus maîtriser, ce qui produit une monotonie fatigante.

La voix du chanteur comme la belle qualité de son du violoniste s'altèrent par ce défaut capital. Ce mal est d'autant plus dangereux qu'il est encore augmenté par l'émotion naturelle qui s'empare de l'exécutant lorsqu'il paraît en public.

Dans l'art de l'exécution, il n'y a de bonne émotion que celle que l'artiste se donne, mais lorsqu'il ne peut la diriger, elle l'emporte toujours au-delà des limites du vrai.

Qu'il soit chanteur ou violoniste, chez l'artiste dominé par cette fièvre de produire de l'effet, le *son vibré* n'est plus qu'un mouvement convulsif qui dénature la justesse d'intonation, et le fait tomber ainsi dans une exagération ridicule. Il ne faut donc employer les sons vibrés que lorsque l'action dramatique l'exige; mais l'artiste ne doit pas s'attacher à acquérir cette dangereuse qualité, dont il ne doit user qu'avec la plus grande sobriété.

Presque tous les violonistes qui font un usage trop fréquent des *Ports-de-voix* abusent des *Sons vibrés*; l'un de ces défauts entraîne inévitablement l'autre. L'affectation qu'on apporte dans l'emploi de ces éléments rend le jeu de l'artiste maniéré, exagéré, car il donne au morceau plus d'expression que la vérité ne le comporte.

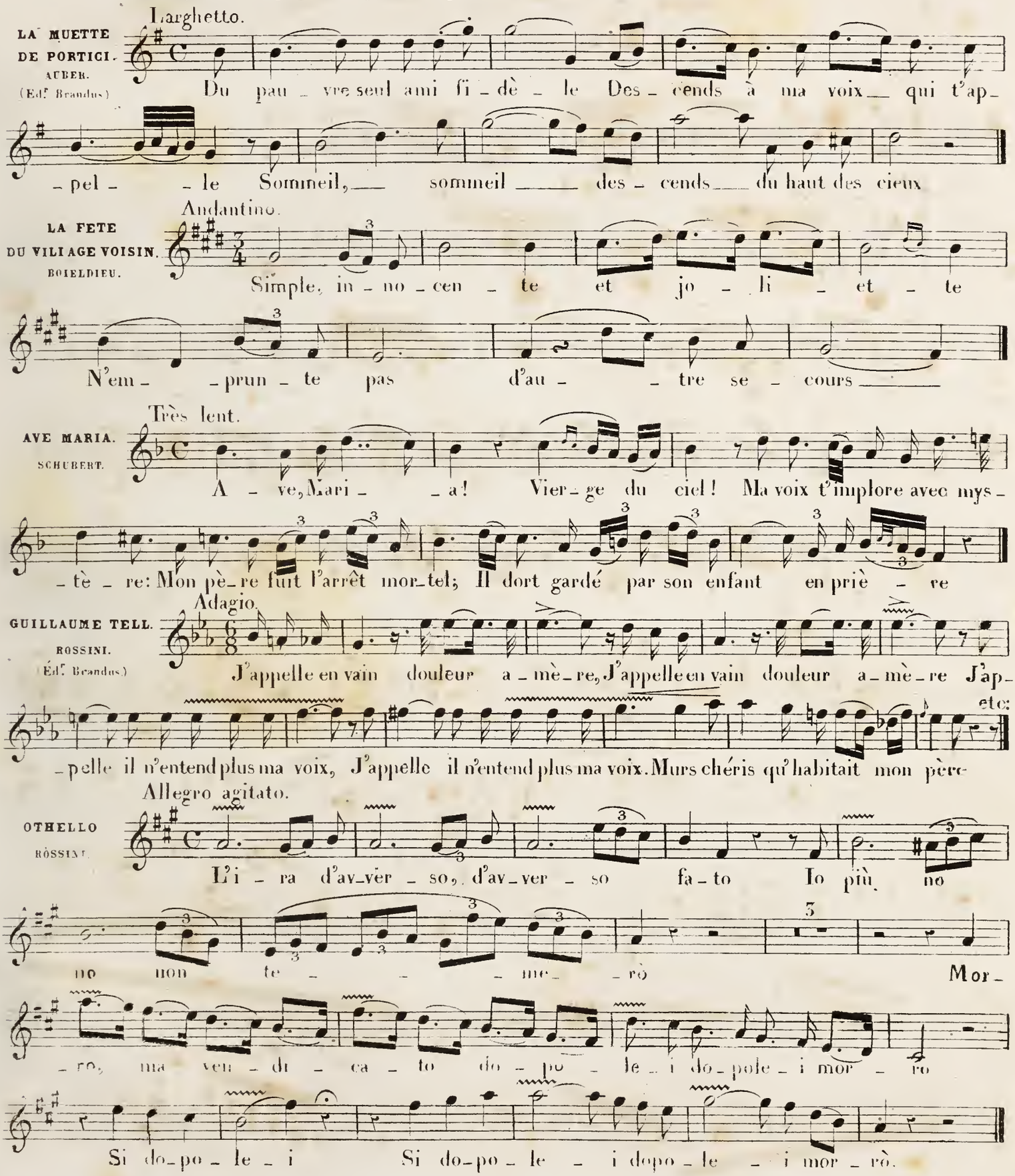
SIGNES EXPLICATIFS DES SONS VIBRÉS EMPLOYES DANS LES TROIS DEGRÉS D'EXPRESSION.

Expression douce . Expression moyenne . Expression forte .

Pour préciser l'emploi des sons vibrés, nous présentons ici des exemples de caractères opposés.

Les trois premiers appartenant à la musique sereine, tranquille, commandent le calme dans l'émission du son.

Les deux derniers au contraire empreints d'une couleur passionnée, dramatique, permettent l'émotion vibrante de la voix qui accompagne toujours l'agitation de l'âme.



MÉLODIE

correspondant aux exemples de la page précédente.

Caractère grave et doux. Émission limpide du son.

(*Métr.* ♩ = 63.)

4.me corde.

Largo.

p dolce.

Andantino.

GULNARE.

f

MÉLODIE.

Couleur sombre et dramatique. Emploi nécessaire des sons vibrés et des ports de voix aux endroits indiqués.

DE L'EXPRESSION ET DE L'ACCENT.

L'*Expression* est une manifestation douce et graduée du sentiment.

L'*Accent* au contraire tient de la vivacité et de l'imprévu. Ainsi on appelle note ou trait accentué, le trait ou la note qu'on articule avec une force inattendue.

L'expression est l'âme de la musique.

L'accent en est l'esprit; c'est l'étincelle du génie d'exécution qui sait donner à la composition la plus pâle la vie et la couleur.

Il se manifeste d'abord dans la manière de scander la mesure et de syllaber la note; ensuite par la variété du coup d'archet et par l'originalité de sa prosodie, il ajoute du piquant à un début. Dans l'emploi fait à propos du *Port-de-voix*, du *Son vibré* ou d'une note jetée avec grâce ou avec vigueur, l'accent captive l'auditoire.

Enfin, il est tour à tour sublime, tendre, comique, douloureux, passionné, colère, impétueux; tandis que l'expression est toujours l'expension du sentiment.

Nuancer un morceau, c'est lui donner la forme; l'accentuer, c'est lui donner la vie.

On a dû remarquer dans nos exemples que nous nous sommes toujours appliqués à mettre en regard la musique *Religieuse* et la musique *Dramatique*, comme étant les deux caractères opposés qui résument entr'eux tous les autres.

Dans cet article, nous allons les exposer encore sous une forme nouvelle; mais cette fois, en complètant tous les échelons gradués qui séparent la mélodie calme de la mélodie passionnée.

Cette classification progressive nous semble la plus utile, la plus rationnelle, parcequ'elle présente dans un coup d'œil toutes les nuances de l'art et tous les éléments d'expression et d'accent du simple au compliqué.

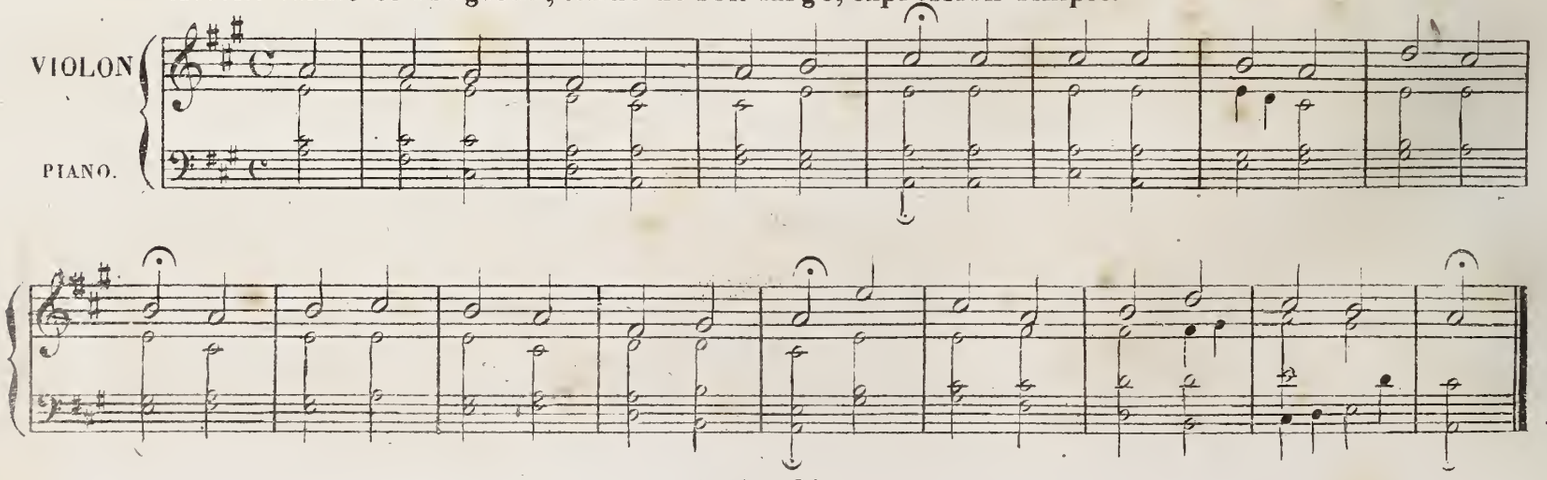
Ces exemples ont un double but: en dehors de leur enseignement pratique, ils offrent encore l'histoire progressive de la musique. Ainsi en suivant leur classification, on voit les transformations que le progrès a fait subir à l'art musical.

L'artiste qui se pénétrera bien de ces différentes écoles, saura assouplir son talent aux genres les plus opposés; il pourra avec une égale facilité, comme dit *Boileau, passer du grave au doux, du plaisant au sévère*.

MUSIQUE ANCIENNE.

CHORAL DE GOUDIMEL.

Accent calme et religieux, tenue de son large, expression simple.

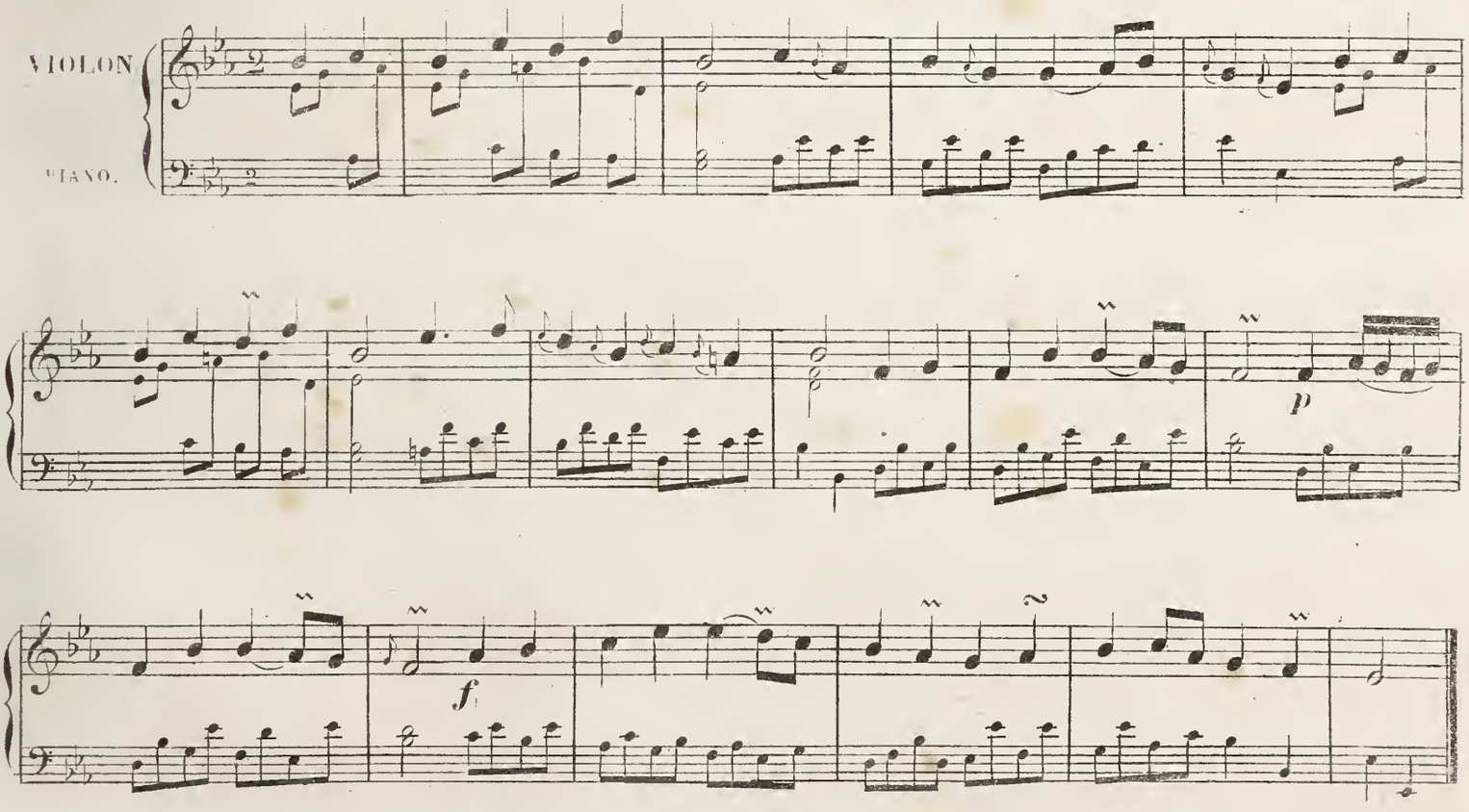


CHORAL DE LUTHER.

Accent majestueux, prononciation d'archet plus marqué que dans l'exemple précédent.

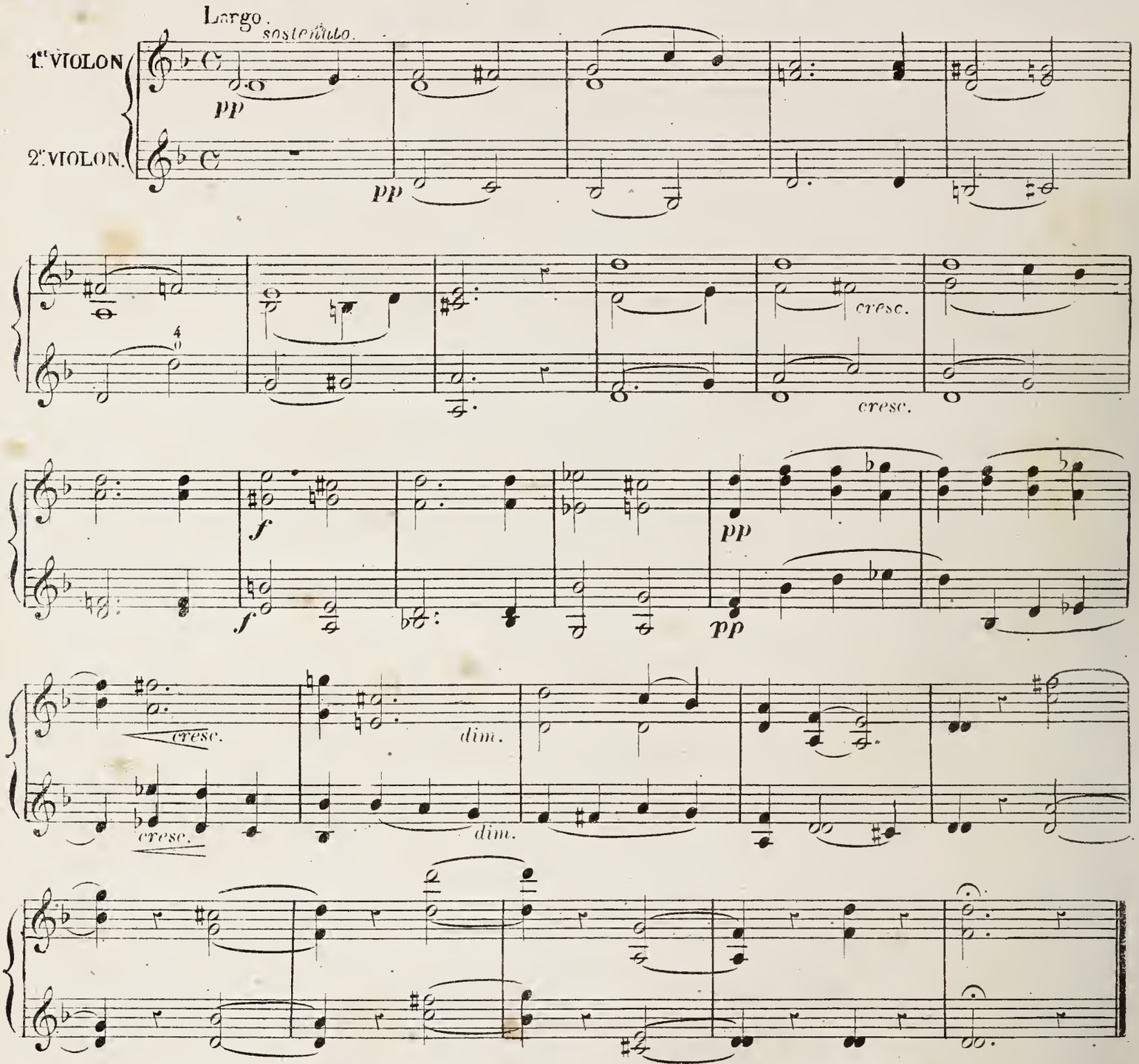
AIR DE COUPERIN.

Accent doux et tranquille, prononciation d'archet presqu'insensible.



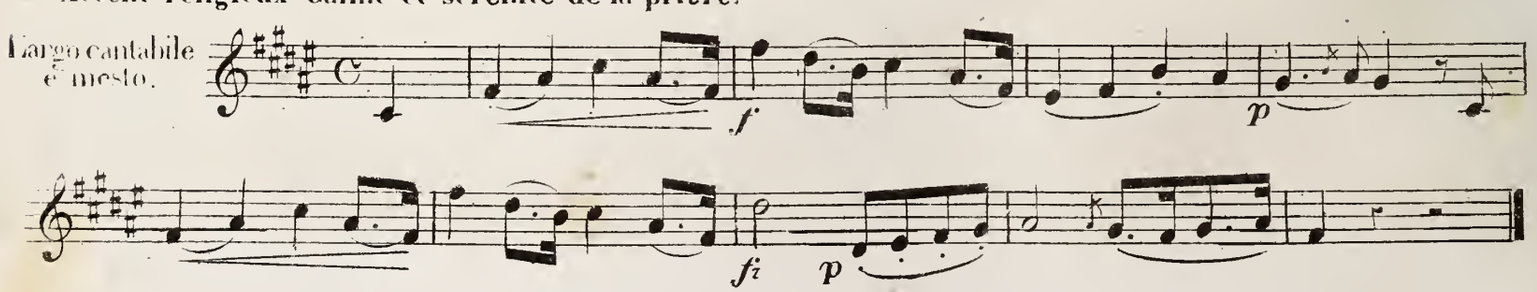
MÉLODIE POUR DEUX VIOLONS

Caractère grave, accent mélancolique, nuances plus prononcées que dans les trois exemples qui précèdent.



79. QUATUOR d'HAYDN.

Accent religieux Calme et sérénité de la prière.



RANZ DES VACHES.

Accent pastoral, effet d'écho, sons filés en diminuant sur les points d'orgue dans toute l'étendue de l'archet

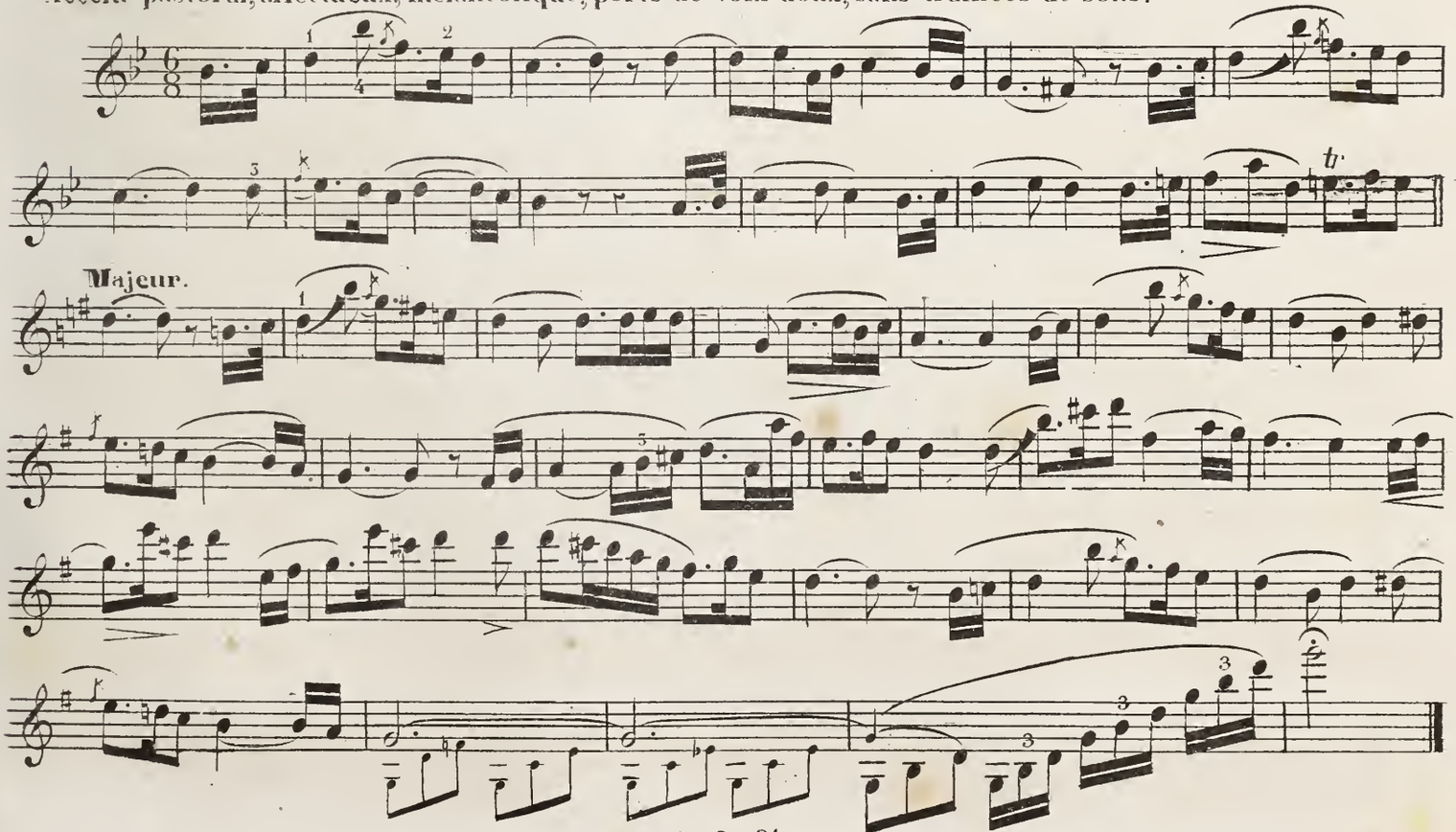
AIR MONTAGNARD - de BERIOT.

(Edt. Brandus)

Accent pastoral, sons soutenus avec âme, mais sans ports-de-voix.

ANDANTINO SICILIANO de FESCA.

Accent pastoral, affectueux, mélancolique, ports-de-voix doux, sans trainées de sons.



ROMANESCA.

Accent naif Suavité, expression ingenue.

QUATUOR de FESCA.

Accent naïf, tendre. Expression douce.

9me QUATUOR de BEETHOVEN.

Accent vague. Son velouté. Couleur vaporeuse.

AIR DE JOSEPH-MÉHUL.

Accent de candeur et de tristesse. Expression simple, douce, mélancolique.

Andante.

AIR D'ADÉLAÏDE-BEETHOVEN.

Accent soutenu. Expression large.

Andantino.

8.me CONCERTO-de BERIOT.

Accent affectueux. Nuance plus marquée.

Andantino.

7.me QUATUOR Op: 59-BEETHOVEN.

Accent de profonde tristesse. Intensité de son. Expression dans les notes sensibles.

Adagio molto e mesto.

5.me CONCERTO-LAFONT

Accent limpide. Egalité de son. Points d'orgue filés.

Andante.

19me CONCERTO-VIOTTI

Accent majestueux. Plénitude de son. Prononciation franche de l'archet sur la 4me corde. Point de ports de voix

8me CONCERTO-RODE.

Accent noble et mélancolique. Expression large et soutenue.

5me CONCERTO-LAFONT.

Accent fier et brillant. Intensité de son. Egalité dans la double corde. Staccato vif et audacieux.

12me AIR VARIE- de BERIOT.

Accent grâcieux. Ports-de-voix sans trainées affectées.

Andante espressivo.

THÈME.

FANTAISIE-BALLET- de BERIOT

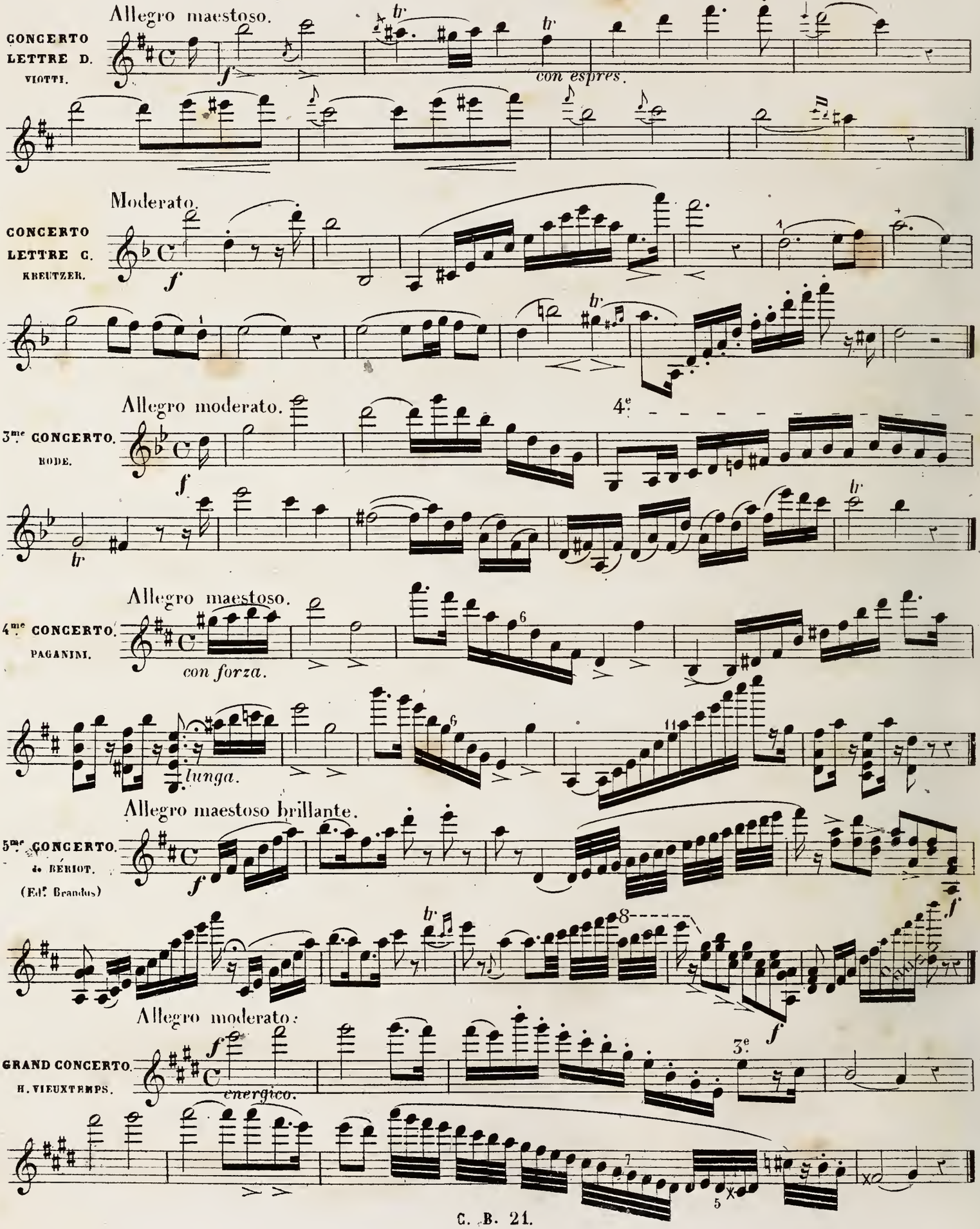
Autre accent grâcieux. Expression balancée, élégante.

Moderato.

VALSE.

DÉBUTS de CONCERTOS.

Accent fier, résolu. Expression du commandement. Mesure sévère, coups d'archet décidés prosodie syllabée.



8me CONCERTO de BÉRIOT.

Accent d'abandon grâcieux. Altération de mesure tour à tour pressée et ralentie

FANTAISIE CAPRICE_VIEUXTEMPS.

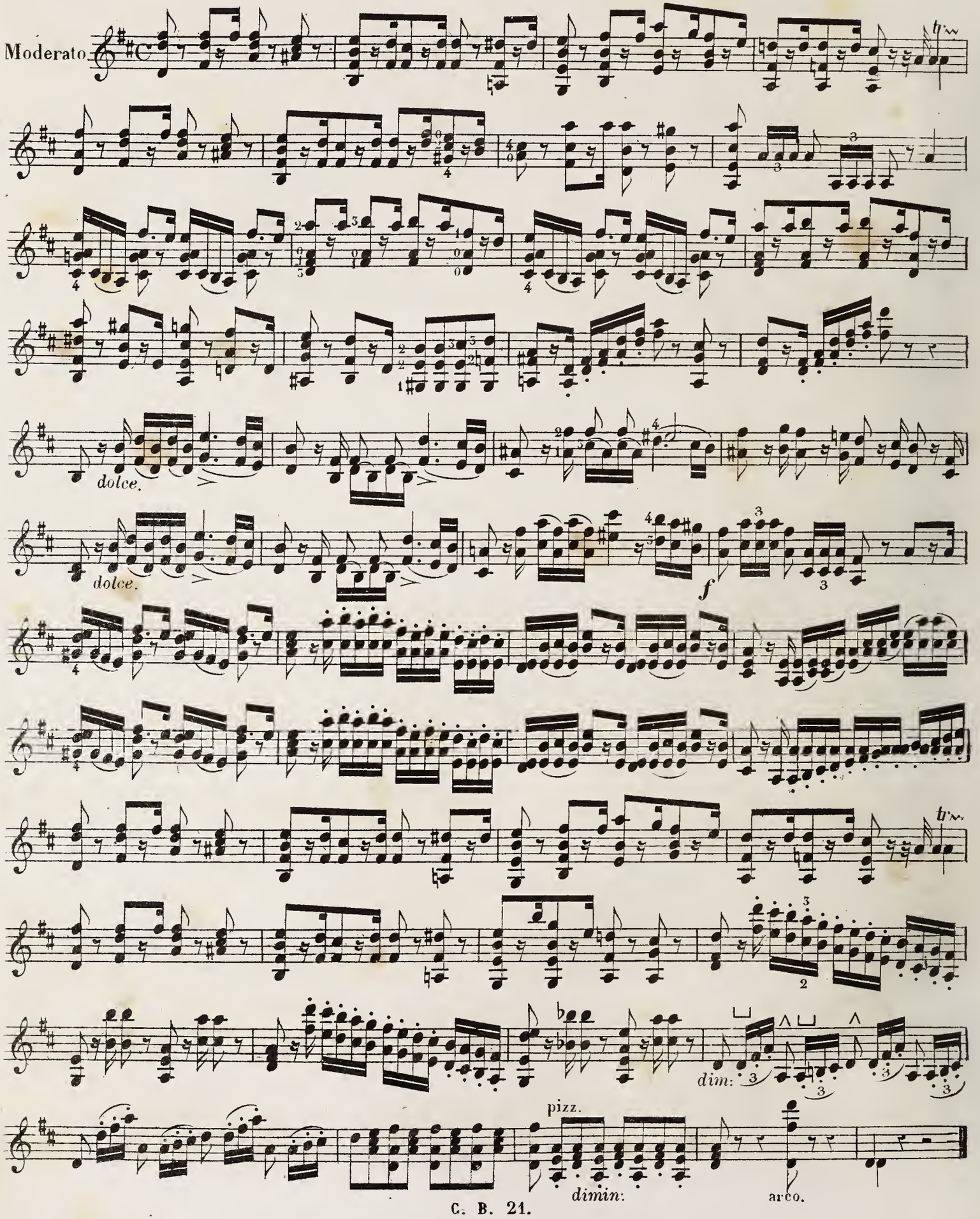
Accent d'abandon et de sentiment. Légère altération de la mesure, (*tempo rubato*) sensibilité. Nuances marquées.

FANTAISIE BALLET_de BÉRIOT.

Accent passionné. Effet gradué d'animation dans toute la phrase.

MARCHE de BÉRIOT.

Accent martial. Mesure rhythmée. Prononciation d'archet ferme et retenue.



CARACTÈRE MIXTE.

THÊME_de MEYSEDER.

Accent résolu, gracieux. Contraste de fermeté dans les notes syllabées et d'abandon gràcieux dans les notes tenues.

RONDO du 3.me CONCERTO_de BÉRIOT.

Accent vif et léger. Contraste de notes lancées et de notes tenues.

RONDO CONCERTO_VIEUXTEMPS.

Accent retenu et brillant. Mesure sévère. Staccato lancé avec légèreté.

FRAGMENT de FANTAISIE_de BÉRIOT.

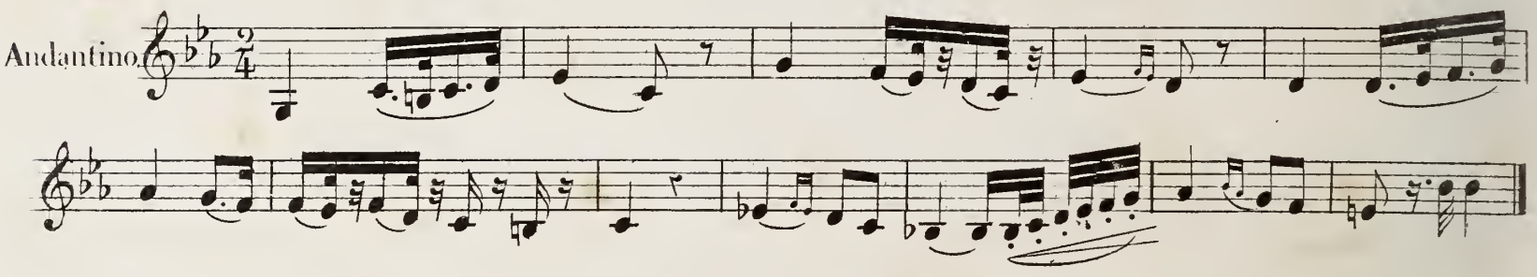
Accent léger, gracieux. Opposition de notes jetées et tenues.

AIR de RICHARD CŒUR de LION__GRÉTRY.

Accent passionné. Gradation simultanée du son, de l'expression et du mouvement.

MARCHE FUNÈBRE__BEETHOVEN.

Accent funèbre. Caractère sombre, son voilé. Ponctuation et syllabation marquées.

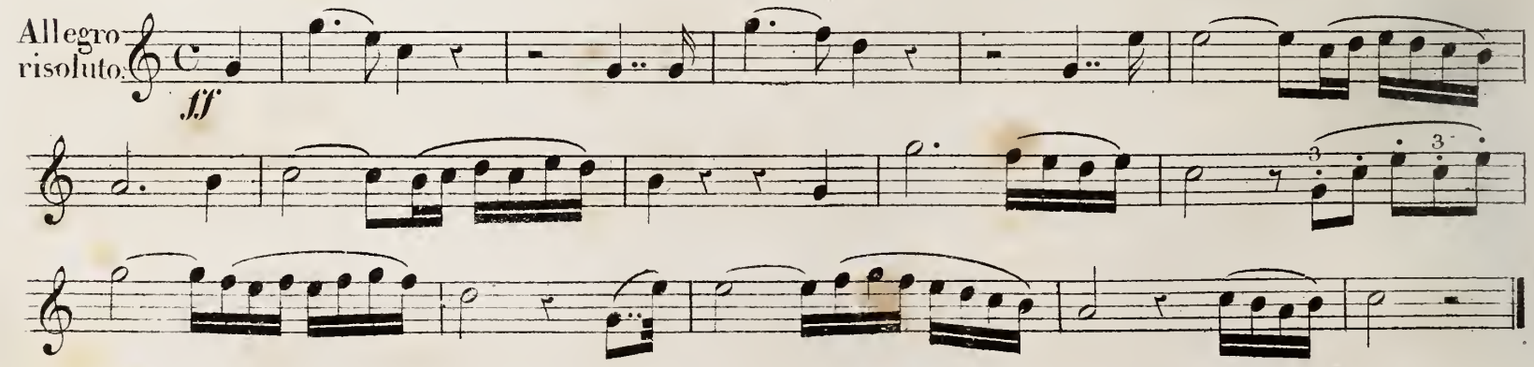


OTHELLO__ROSSINI.

Accent d'agitation inquiète. Petite percussion nuancée sur la syncope. Coup d'archet serré.

OTHELLO__ROSSINI.

Accent du défi et de la colère. Mesure ferme et retenue. Coup d'archet ferme et résolu.



ETUDE__de BÉRIOT

Accent plaintif. Contraste de force et de sécheresse dans l'accord et de douceur et de sensibilité sur l'appoggiature.

(Metr ♩ =112)

CONCERTO__VIEUXTEMPS.

Accent pénétrant. Expression profonde, mystérieuse. Ports-de-voix plus marqués à mesure que la phrase monte

FRAGMENT d'ÉTUDE DRAMATIQUE__de BÉRIOT.

Accent de désespoir. Gradation de force et d'expression jusqu'à la note la plus élevée et *(decrescendo)* **en laissant expirer la phrase.**

MARCHE TRIOMPHALE. — MENDELSSOHN.

Accent Triomphal. Caractère ferme et grandiose. Plénitude de son. Aplomb dans la mesure.

Tempo di Marcia.

MARCHE FUNÈBRE de STRUENZÉE. — MEYERBEER.

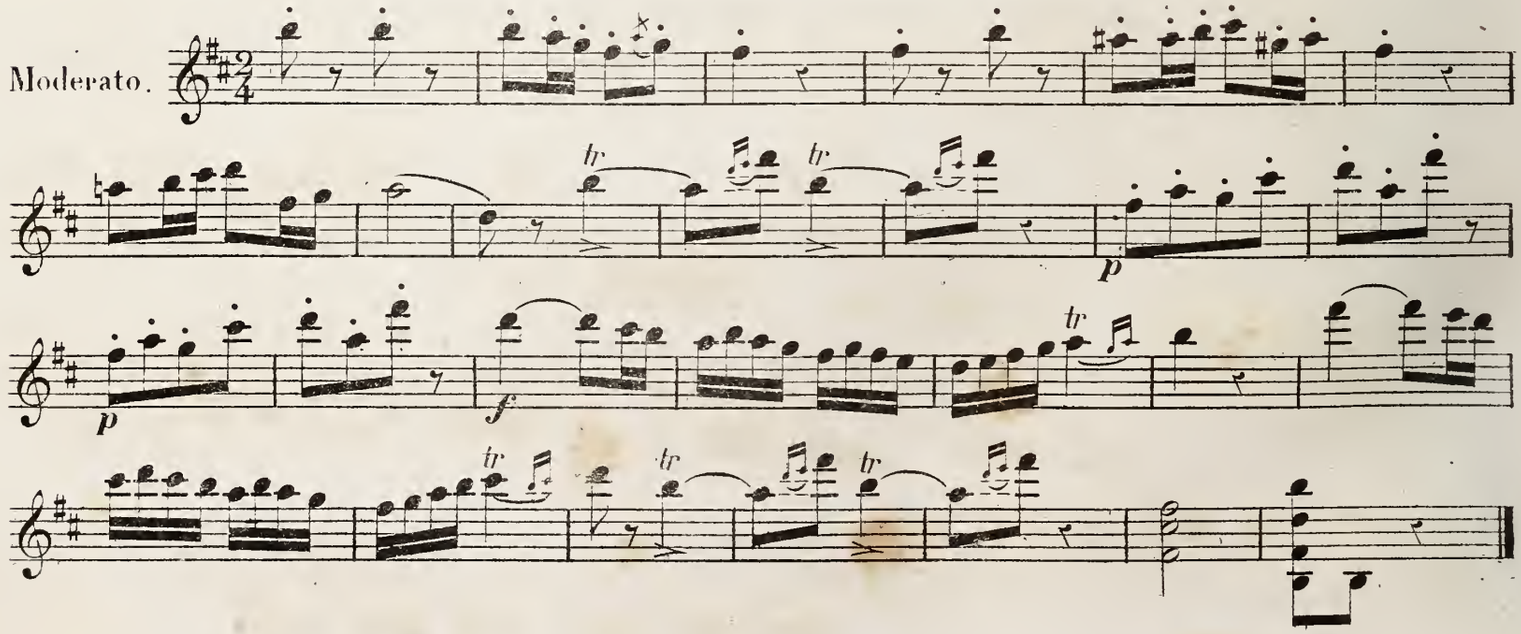
Accent de tristesse profonde. Couleur, sombre mystérieuse. Mesure lente et retenue. Notes syllabées à petits coups d'archet.

Tempo di Marcia lento.

AIR de FREYSCHÜTS. — WEBER.

Accent décidé. Coup d'archet vif et hardi. Prononciation fortement accusée.

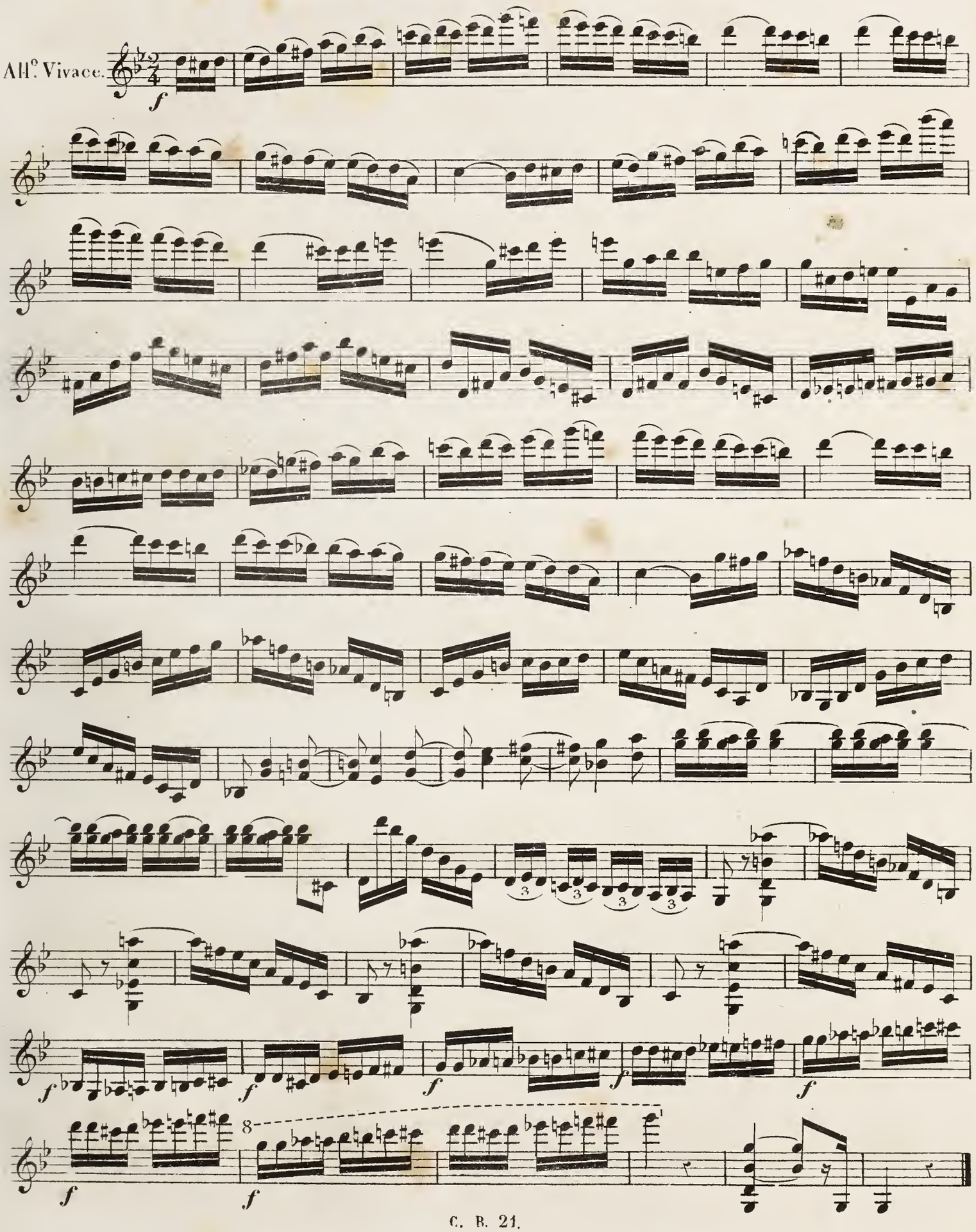
Moderato.



ÉTUDE de BÉRIOT.

Accent de la fureur. Animation vivacité prononciation très marquée.

All.o Vivace.



FANTAISIE-BALLET. DE BÉRIOT.

Accent gai. Coup d'archet hardi. Emission éclatante du son.

RONDO 1.r CONCERTO. PAGANINI.

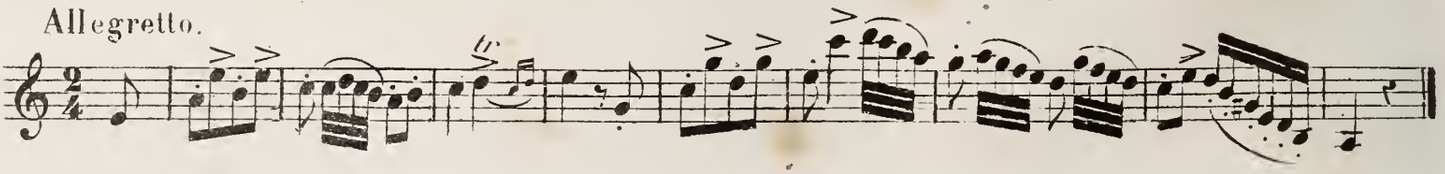
Accent gai. Mouvement très modéré et retenu. Notes piquées. Les Appoggiatures bien marquées.

ÉTUDE. DE BÉRIOT. (Ed.on Brandus)

Accent villageois, caractère gai, champêtre.

RONDO.

Accent gai. L'accent en marquant le temps faible ajoute de l'esprit et du piquant à ce genre de rondo.

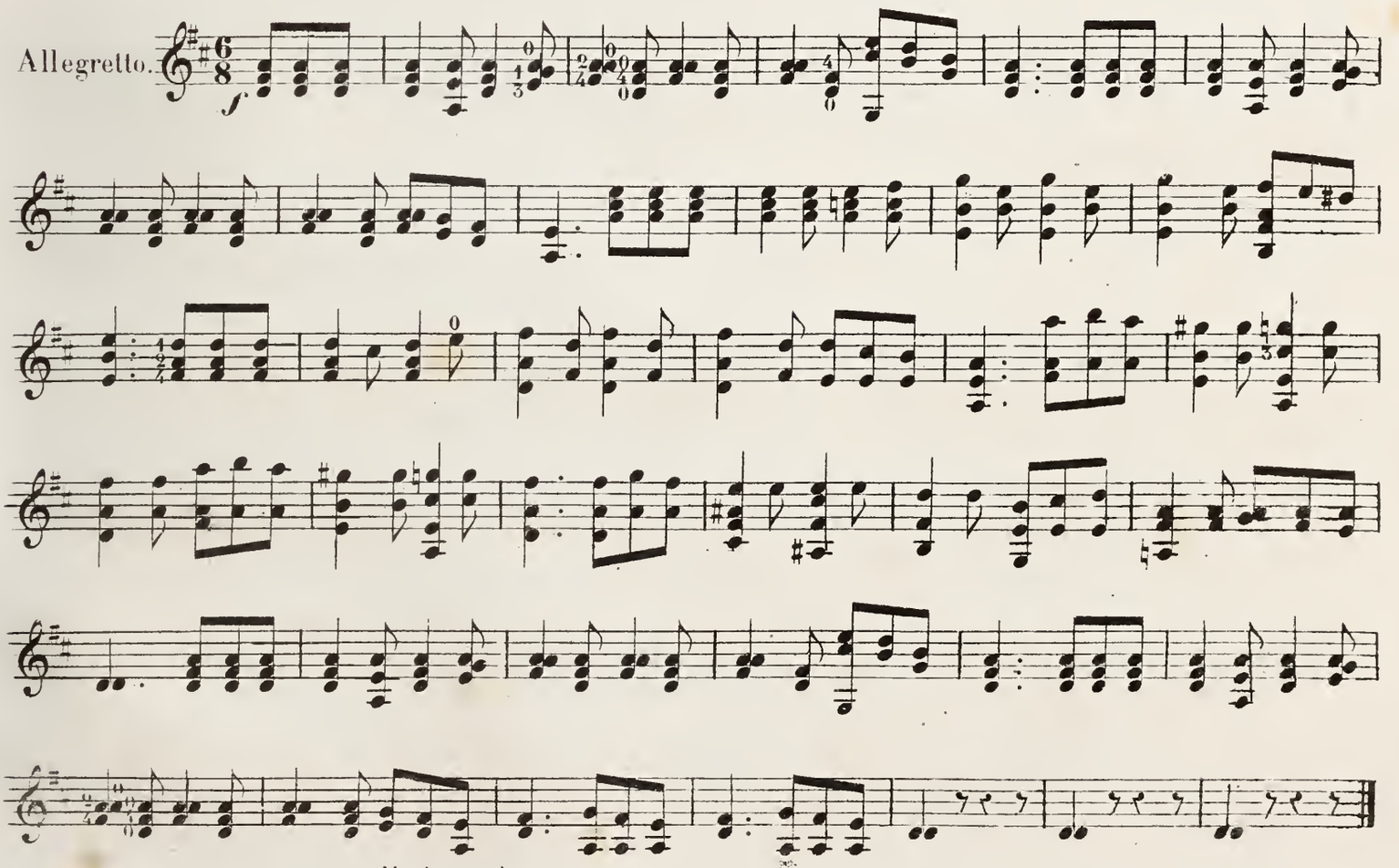


IMITATION DE CORNEMUSE.

Accent gai Mouvement retenu. Sforzando à tous les commencements de mesure.

AIR DE CHASSE. DE BÉRIOT

Accent gai. Espression franche et vigoureuse. Les accords vers le 1.r tiers de l'archet.



DE LA GRADATION.

Après avoir développé un à un les éléments qui forment le style d'exécution, il nous reste encore à parler de leur application dans les ensembles.

Pour donner aux *morceaux* d'ensemble la perfection du coloris qui leur est propre, la raison a établi une loi absolue: c'est ce qu'on appelle *la gradation*; cette loi commande à l'exécutant de soutenir l'intérêt d'un morceau jusqu'à son dénouement.

Ce résultat s obtient tour à tour par la variété des nuances, par l'intensité de l'expression et de l'accent, et surtout par la puissance et la largeur du son. Ainsi dans un *cantabile*, lorsque la même phrase se répète, si sa couleur est solennelle, on doit dès le début mesurer *la gradation*, pour en augmenter la majesté à chaque période.

Si le caractère du chant est grâcieux, la phrase doit subir la même progression en élégance.

Enfin, si un morceau est d'une nature vive, il doit gagner encore en animation.

Mais pour en ménager l'effet et pour qu'il soit plus frappant, l'artiste en exposera la mélodie avec simplicité dans les premières périodes, pour reporter toute l'accentuation sur la terminaison, afin que la transition, devenant plus sensible, donne à la dernière impression qui reste dans la mémoire tout l'esprit de la pensée musicale.

Nous n'exceptons pas de ce principe les œuvres dont le début demande beaucoup de force et une grande vigueur, ce qui n'est que passager: car cette phrase exécutée, le morceau rentre bientôt sous les lois de *la gradation*.

Cette loi, qui renferme le secret du coloris des ensembles, s'applique également aux périodes, aux phrases et aux traits; en un mot à tout ce qui a une expression ascendante.

Chaque morceau, chaque période, chaque phrase a son apogée d'effet qu'il faut rendre, sous peine d'en altérer la pensée. Ce n'est point par une ascension froide et régulière qu'on arrive à ce but, car l'effet serait manqué s'il n'était amené par la transition.

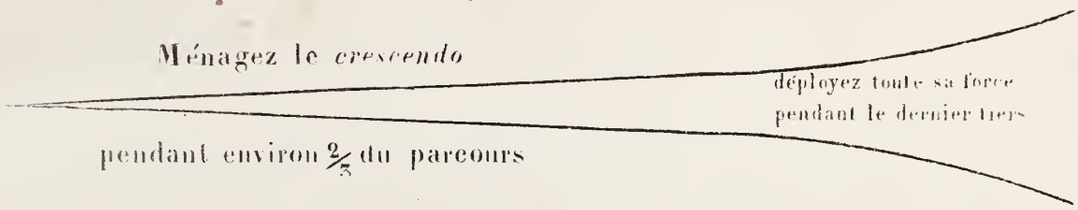
Ainsi par comparaison: en suivant une pente unie qui part de la plaine pour atteindre le point culminant d'une montagne, on arrive au faîte insensiblement et sans émotion, ce voyage est nous ôsons le dire monotone.

Mais si l'on suit une pente longtemps ménagée, dont l'ascendance, très peu sentie d'abord, s'augmente ensuite au fur et à mesure que l'on approche du sommet, la gravitation devient abrupte, pittoresque, accidentée, et son imprévu procure cette émotion désirée, qui augmente les plaisirs du voyage. Ainsi se produit cet effet d'élan et de spontanéité qui fait le charme de la musique.

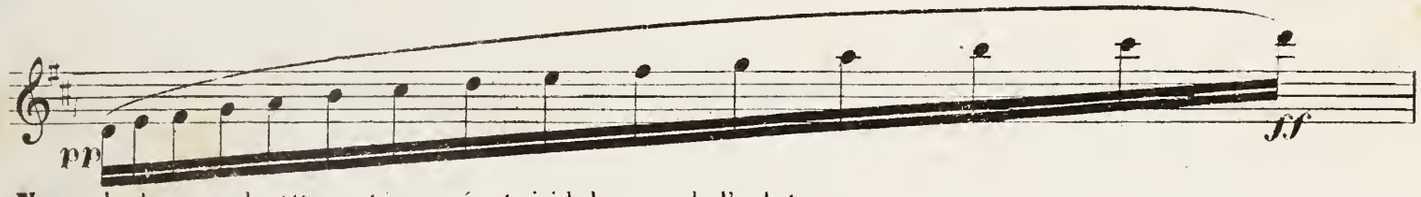
DE LA GRADATION DANS LES TRAITS ET LES PÉRIODES.

D'après les principes que nous venons d'exposer, on comprendra que le signe en usage:

pour marquer les *crescendo* dans le trait et dans la phrase doit être interprêté comme s'il avait cette forme.



Pour obtenir un bon effet de *crescendo* dans une gamme longue et rapide, faite d'un même coup d'archet, on ménagera le mouvement de l'archet de manière à produire au début une grande partie des notes dans un court espace du crin, en un mot, on sera avare d'archet dans les deux premiers tiers du trait, et prodigue à l'excès pour le dernier tiers. Ce procédé donne un grand éclat à la terminaison et le trait en ressort beaucoup mieux.



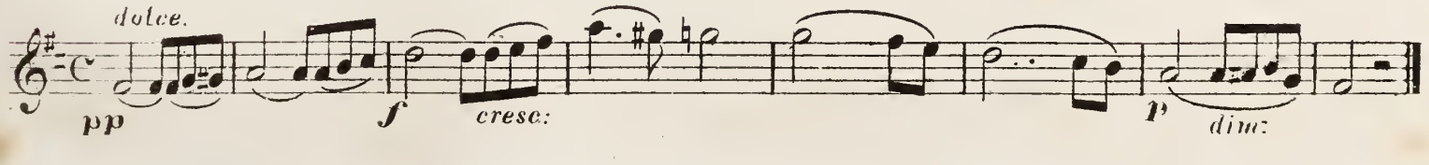
Nota: La longueur de cette portée représente ici la longueur de l'archet.

Dans le *decrescendo*, on observera les mêmes principes que dans le sens inverse.

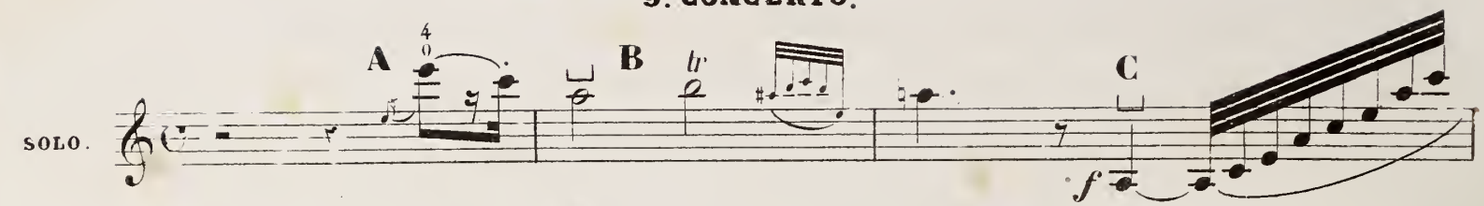
Exemple d'un trait *crescendo* et *decrescendo* en deux coups d'archet.

Même exemple dans une phrase de chant.

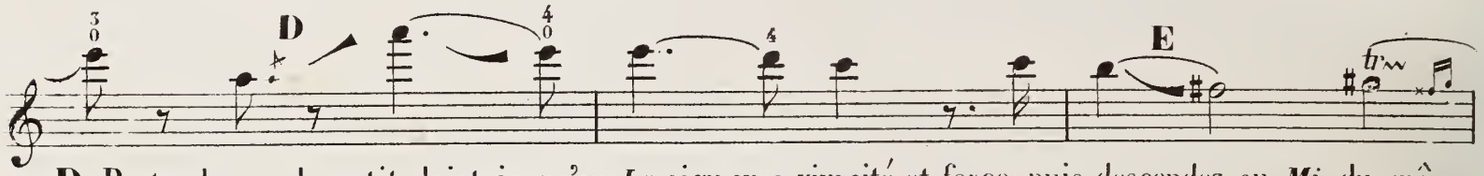
Employez peu d'archet au début et ne commencez à déployer la force que de la 3^me^ à la 4^me^ mesure. Conservez la tenue de son et ne le laissez tomber qu'à la 7^me^



L'application de ces principes aux ensembles se trouve dans le concerto et l'étude fuguée qui terminent la Méthode, ainsi que dans toutes les études ou melodies de la 3^me^ Partie qui ont un effet ascendant.

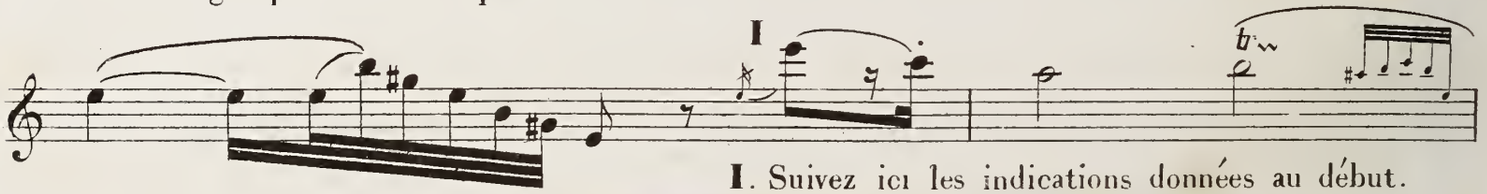


Début fier brillant et à plein jeu _ **A**. Lancez le *Mi* avec force _ **B**. Les blanches soutenues, la cadence et le groupe final clairement articulés _ **C**. Le *La* attaqué du talon, le trait large aux $\frac{2}{3}$ de l'archet.



D. Portez le son du petit doigt jusqu'au *La* aigu avec vivacité et force; puis descendez au *Mi* du même doigt par un port-de-voix doux _ **E** Port-de-voix affectueux en descendant du *Si* au *Fa* sans affectation dans la traînée de son.

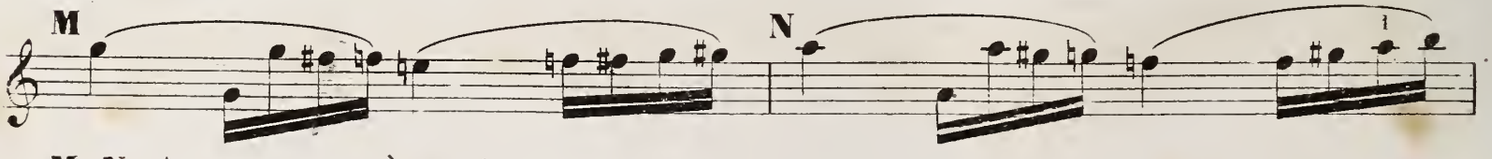
F. Port-de-voix lance vivement sur le *Si* _ **G**. Le groupe des triples croches brillant, égal et mesuré _ **H**. Ce groupe comme le précédent.



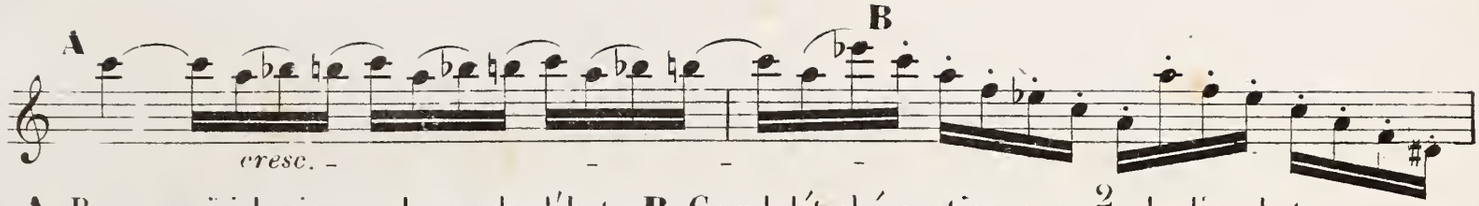
I. Suivez ici les indications données au début.

K. A ce changement de ton, que le jeu change immédiatement de couleur; plus doux, plus caressant, plus soutenu, en évitant toutefois l'excès dans les traînées de son.

L. Expression et vibration du doigt sur l'appoggiature *Ut*.



M. **N**. Augmentez peu à peu le son sur ces deux mesures.



A Reprenez ici la vigueur de son du début — **B**. Grand détaché continu aux $\frac{2}{3}$ de l'archet.

C. La double corde soutenue et à plein jeu en augmentant la largeur du son jusqu'à la fin de la phrase.

D. Laissez tomber le son au commencement de cette nouvelle période.

E. Détaché rebondissant au premier tiers de l'archet.

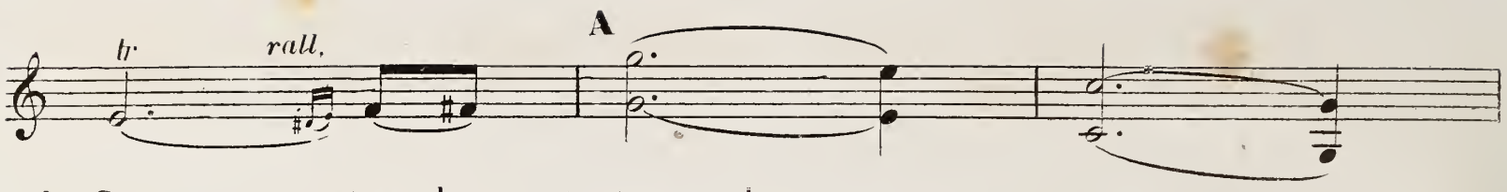
F. Tenez l'archet ferme à la corde et augmentez le son jusqu'à la note la plus élevée.

G. Même suavité qu'à la mesure **D** qui précède.

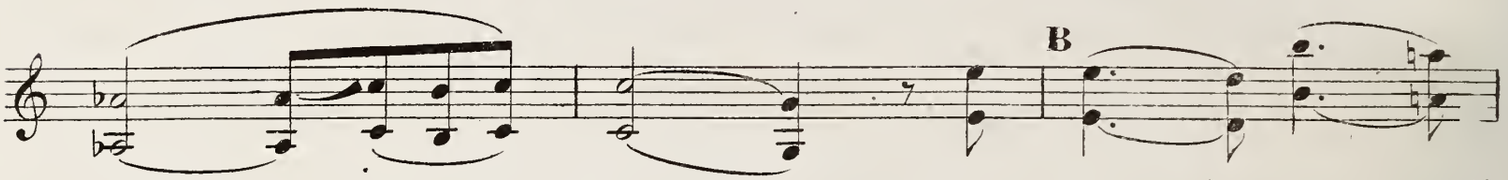
H. Même accent qu'à la mesure **E**.

I. Augmentez peu à peu la force du son sur les mesures **K**. **L**. **M**. jusqu'au *Mi* aigu

qui termine le trait.



A. Soutenez ces octaves largement et avec douceur.

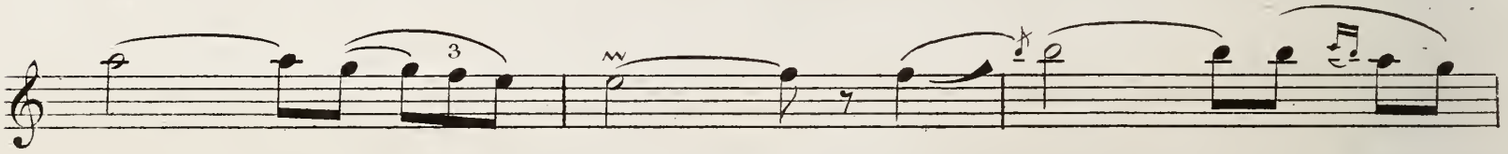


B. Continuez toujours de soutenir les sons et augmentez la largeur et l'expression jusqu'à

la fin des octaves.

C. Nouvelle période ascendante; commencez là pianissimo et ménagez longtemps le son pour

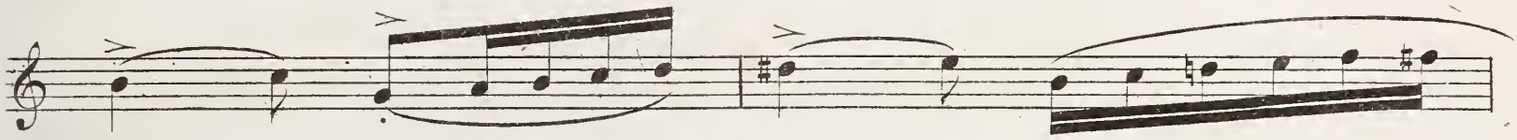
reporter toute la force et l'expression sur l'apogée de la phrase aux mesures **D**. **E**. **F**. **G**. Mais a-



vant d'y arriver faites ressortir avec sentiment les *appoggiaturas* et les *ports de voix* qui sont

indiqués dans la progression.

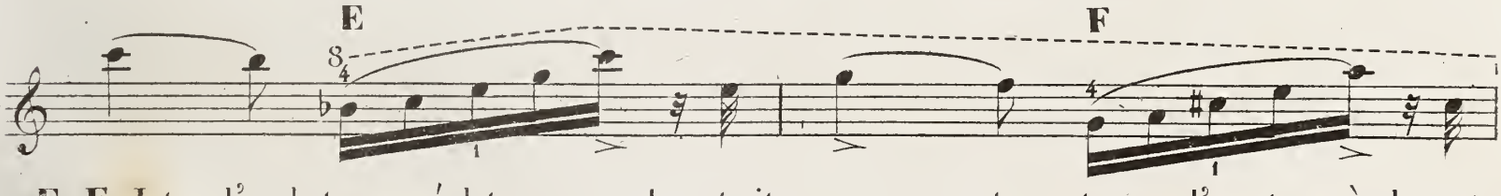
A. Sur cette dernière mesure qui termine le chant, laissez tomber le chant avec grâce en ralentissant à volonté. – **B**. Période du trait; changez ici le coloris du jeu, donnez lui plus de légèreté et



de douceur et reprenez la mesure avec sévérité en marquant la *prononciation de l'archet* aux endroits indiqués.

C. Accentuation vigoureuse de l'archet et articulation brillante des doigts.

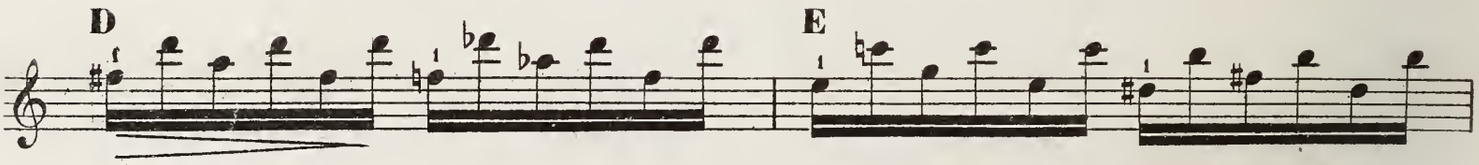
D Même coloris que dans les huit mesures qui précèdent.



E. **F**. Jetez l'archet avec éclat sur ces deux traits en marquant un temps d'arret après la note la plus élevée, sans altérer la mesure.

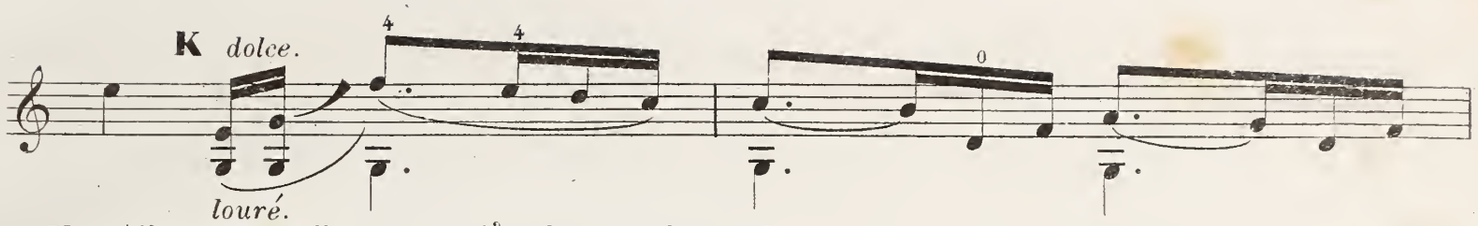
A. Balancez ce trait coulé avec grâce et douceur.

B. Commencez ce trait détaché à petits coups d'archet, piano, et sans presser la mesure;



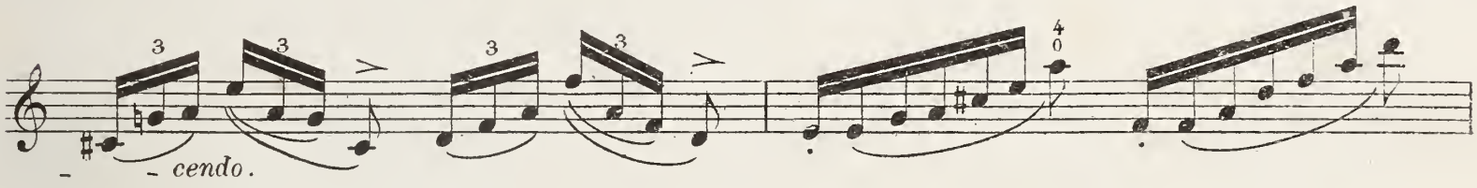
gagnez peu à peu en force sur les mesures **C**. **D**. **E**. **F**. **G**. jusqu'au fortissimo **H**.

I. Détaché, large et vigoureux.

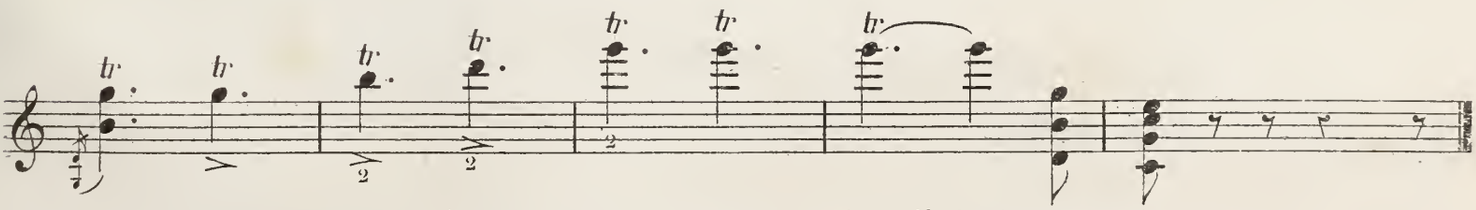


K. Allongez moëlleusement l'archet sur la touche.

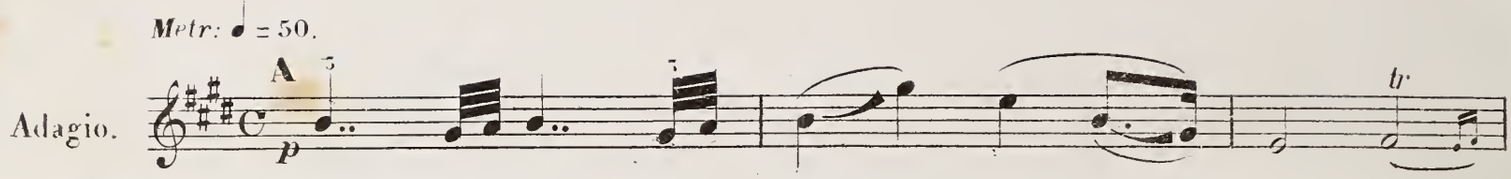
A. Accentuez clairement ces arpéges en augmentant progressivement le son jusqu'au forte **B**.



C. Coup d'archet rebondissant avec toute la force possible vers le tiers de la baguette, sans



presser la mesure qui doit être maintenue clairement jusqu'à la fin du trait.



A. Le début *(mezza voce)* exposé d'abord avec la plus grande simplicité pour

faire ressortir tout l'effet des phrases ascendantes qui suivent.

B. Première phrase ascendante, expression

douce et tendre augmentant peu à peu d'intensité jusqu'à la lettre **C**.

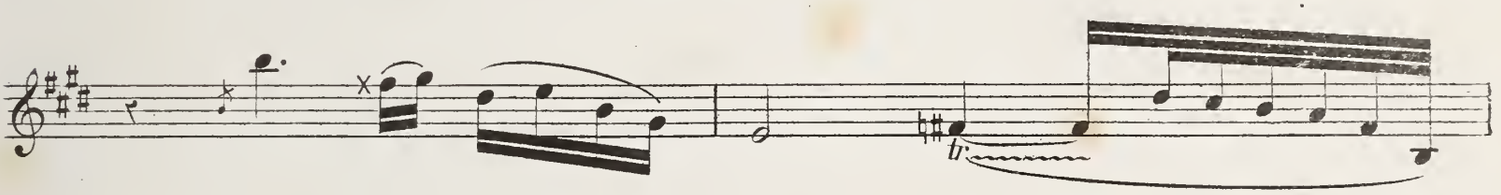
D. Laissez tomber le son sur cette ornementation finale avec la plus grande élégance_**E**. et observez un temps d'arrêt après l'*Ut* qui la termine._**F**. La même période ascendante reprend ici; don_

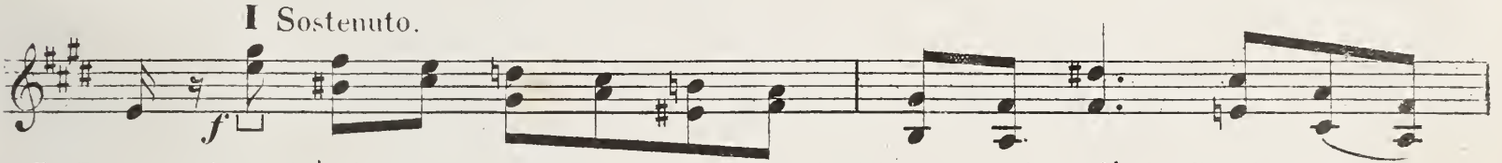
nez lui le même coloris, mais cette fois avec plus d'intensité d'expression encore jusqu'à

la mesure **G** qui forme avec le point d'orgue de terminaison l'apogée de l'effet de l'A_

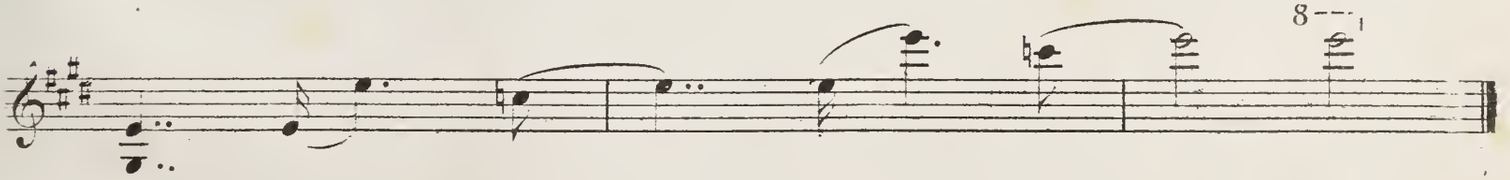
dagio.

H. Reprenez ici la simplicité, la douceur du début.





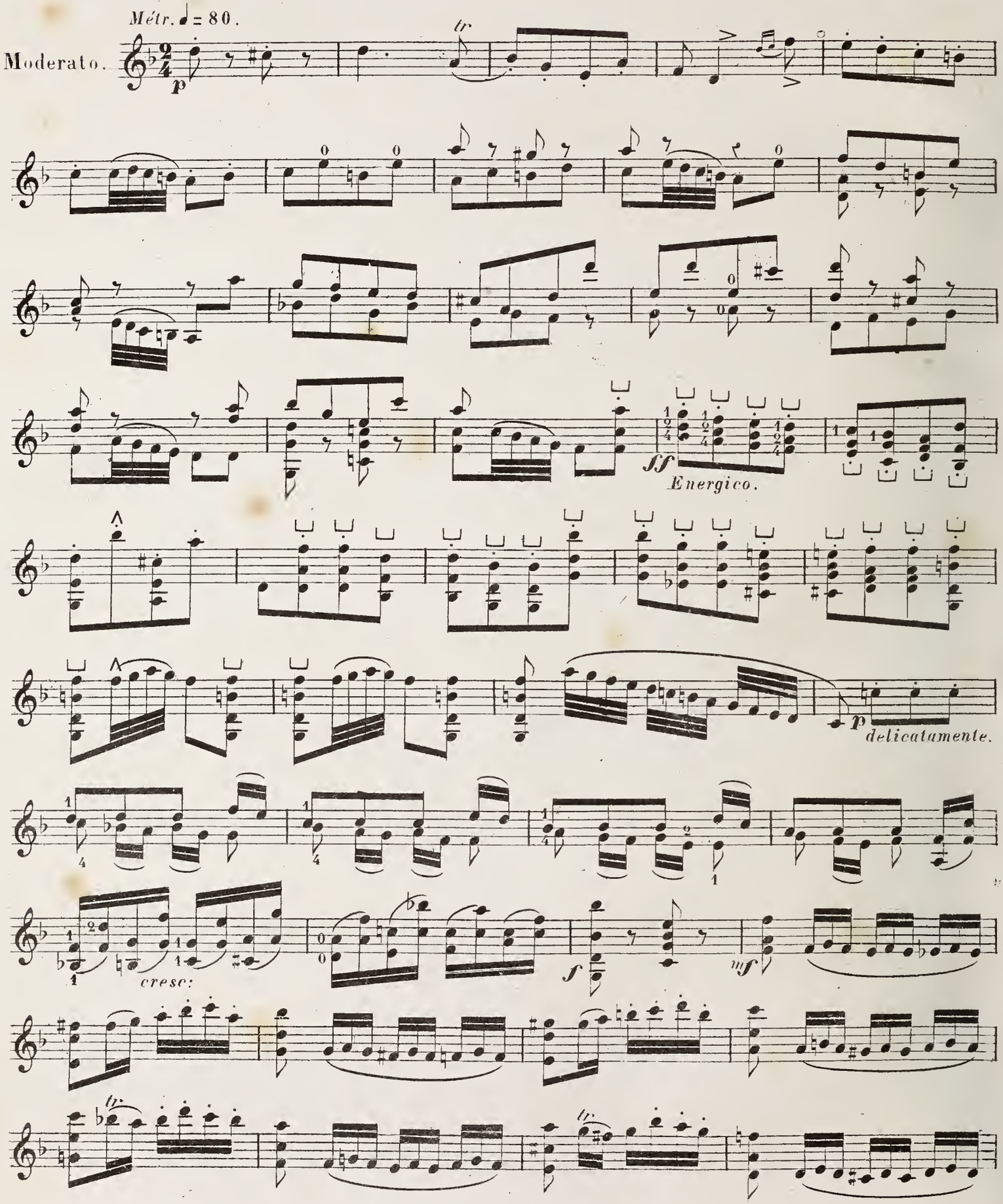
I. Largeur, intensité de son et sentiment dans la double corde jusqu'à la fin du morceau.

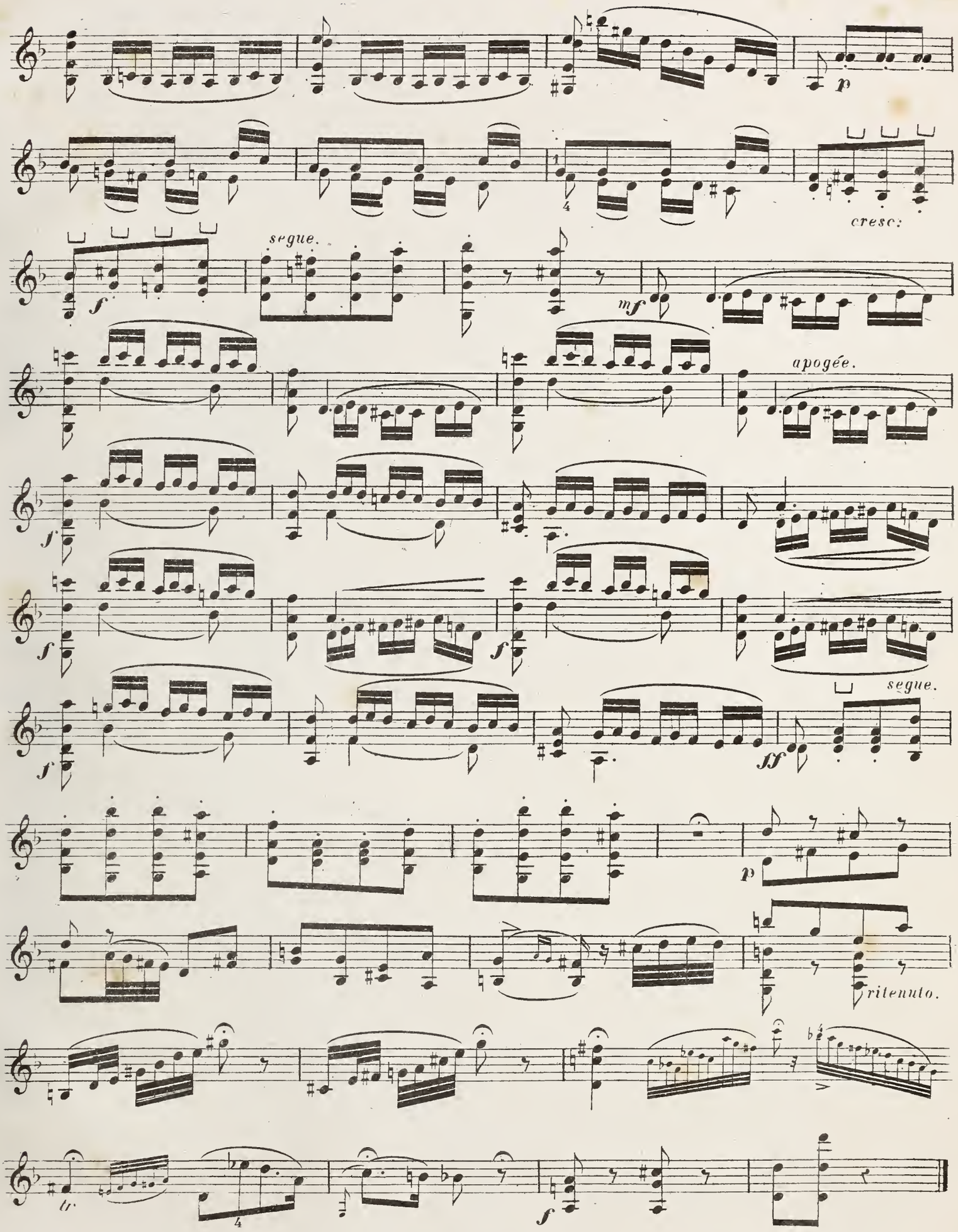


ÉTUDE DE BÉRIOT.

A L'IMITATION DES ANCIENS MAÎTRES.

Accent rhythmé de la fugue. Clarté et pureté de son dans les accords Gradation jusqu'a l'apogée.




p
cresc:
segue.
f
mf
apogée.
f
f
f
segue.
ff
p
ritenuto.
f

DERNIER CONSEIL.

L'artiste arrivé au point de produire son talent doit, pour équilibrer ses facultés, diriger son travail dans le sens inverse de ses propensions, afin de ne pas se restreindre dans le cercle étroit d'une manière.

Par son caractère et son goût, l'artiste est assez porté à choisir dans l'art une nuance qui est propre à sa nature: chez celui-ci c'est la force qui domine, chez celui-là c'est la douceur. L'un ne produit jamais que l'énergie, la fougue ou le résolu; l'autre n'offre que la grâce, le calme ou le naif. Mais ces qualités, isolément prises, ne constituent pas un talent complet. Il n'appartient qu'au génie de les embrasser toutes, et d'être aussi parfait dans ce qui demande de la délicatesse, que dans ce qui exige de la vigueur.

Les arts sont infinis; on n'arrive jamais à une perfection absolue. C'est vers ce but cependant que doit tendre incessamment la volonté de l'artiste.

Par métaphore:—L'art représente à l'imagination un arbre qui s'éleve dans l'immensité, et dont la gloire couronne le faîte. Chaque artiste a pour objet d'en atteindre le plus haut point.

Les branches de cet arbre sont les divers genres qui, au lieu d'entraver l'artiste dans sa marche, lui font de leur obstacle un point d'appui. Mais celui qui, cédant à la disposition de sa nature, s'écarte du centre pour suivre une de ces branches, dont l'accès lui semble plus facile, se trouve engagé dans l'impasse d'une manière: L'autre, au contraire, qui s'attache avec amour à ce *milieu*, où viennent converger toutes les nuances de l'art, sait en faire sa substance; et fortifié par elles, il porte son talent vers les régions infinies de la perfection.

Pour se maintenir dans ce chemin, qui est celui du beau et de la vérité dans les arts, que faut-il? Se bien connaître. Mais comme «*l'amour-propre engage à se tromper soi-même,*» et que la critique souvent nous irrite ou nous décourage, nous croyons qu'il est un moyen plus certain de se bien juger. C'est de savoir discerner, dans les éloges que nous recevons, l'avis salutaire que presque toujours ils renferment, dans ce qu'ils ne disent pas.

Ainsi, vante-t-on votre énergie?: prenez y garde, c'est que vous manquez de grâce.

Vous parle-t-on souvent de la finesse de votre talent?: soyez persuadé que vous n'avez ni la grandeur ni la force.

C'est ainsi qu'un esprit juste prendra toujours pour conseil le contre-pied de la louange, afin de ne jamais tomber dans une exagération inévitable, en forçant le trait qu'on admire.

Ici se termine le travail que nous nous étions imposé en entreprenant cette méthode de Violon; trop heureux si quelques élèves studieux, aidés par nos conseils, arrivent à se créer un nom parmi les artistes illustres: ils auront achevé notre tâche.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

Pages

ABANDON Altération apparente de la mesure (tempo rubato) 176
ACCENT Sa définition ... 224
Tableau des accents dans tous les caractères de musique ... 224 à 241
ACCORD Manière de s'accorder ... 63
ACCORDS Manière de les exécuter ... 86
AGRÉMENT (Notes d') ... 82
petits groupes ... 188
APLOMB Accentuation de la mesure ... 185
APPOGGIATURE ... 187
ARCHET Sa structure ... 2
Sa tenue ... 4
Exercices préparatoires de l' ... 7
Nuances de l' ... 70
Sa division ... 76
Sons enflés et diminués ... 120
Sa prononciation ... 200
Sa ponctuation ... 206
Sa prosodie ... 212
ARPÉGES ... 152
ATTITUDE Figures ... 4 et 5
principes de la pose ... 3
BRAS droit et gauche ... 4 et 5
BRISÉS ... 82
BRODERIES Ornemens du chant ... 189
CADENCE simple ... 62, 82
double ... 134
CALME Voyez Caractères ...
CARACTÈRES Nuances dans tous les genres depuis la musique calme et religieuse jusqu'à la musique passionnée, dramatique ... de 184 à 241
CHANT soutenu ... 184
syllabe ... 185
CHEVILLES Manière de les arranger ... 63
CHROMATIQUES Gammes ... 136
CONCERTOS Débuts larges et soutenus ... 230
Débuts fiers, résolus ... 232
9ème de C. de Bériot ... 244
CONSEIL dernier de la 1re Partie ... 69
de la 2de Partie ... 175
de la Méthode ... 254
CORDES à vide (Voyez Accords, justesse) ...

Pages

COUDE ... 4 et 5
COULÉ Coup d'archet ... 88
COUPÉ Notes séparées ... 11
ou mat ... 80
ou martelé ... 81
COUPS D'ARCHET (Voyez Détaché, Coulé) ...
DÉBUTS de concertos ... 230 232
DEMI repos ou virgules ... 210
DÉTACHÉ Continu ... 76
Coupé ou mat ... 80
Martelé ... 81
Élastique ou rebondissant ... 84 142
DIVISION de l'archet ... 76
DOIGTER ... de 92 à 100
DOIGTS Leurs mouvements dans les gammes ... 11
DOUBLE Corde ... 64
Justesse, intonation ... 78
Gammes en tierces et sixtes ... 126
Octaves ... 106
Dixièmes ... 151
DOUBLE trille ... 134
cadence ... 134
DRAMATIQUE Voyez Caractères ...
ÉCARTS des doigts ... 164
des dixièmes ... 151
des unissons ... 162
ÉLASTIQUE Voyez Détaché ...
EXPRESSION Voyez Caractères ...
Graduée ... 242
EXTENSION des doigts ... 98
FAUX vis-a-vis ... 104
FIGURES ... 5
FILÉS sons ... 120
FIORITURES ... 189
FORMULE TERNAIRE ... 178
GAMMES à la 1re Position ... 12
à la 2me Position ... 28
à la 3me Position ... 36
à la 4me Position ... 44
à la 5me Position ... 54
en sons contrastés ... 71
nuancées ... 122

	Pages
GAMMES en tierces et sixtes	126
dans le doigter	92
chromatiques	136
en octaves	106
en dixièmes	151
en unissons	162
muette	174
GOÛT	189
GRADATION dans les ensembles	242
HARMONIQUES sons	170
HARMONIE Canevas de la mélodie (Voyez Formule Ternaire)	
INTERVALLES Exercices des	20
INTONATION Voyez Justesse	
INTRODUCTION du solfége	III
JUSTESSE Intonation dans la double corde	78
Dans les faux vis-à-vis	104
MAINS droite et gauche	4 et 5
MARCHE Martial. Voyez accent	
MAT et Martelé	80
MESURE	176, 185 et 206
MÉLODIE. Ornementation de l'harmonie Voyez formule Ternaire	
MÉTRONOME	206
MIXTE Caractère	186
MODES Mineur et majeur Voyez Solfége	
MODE dans l'ornementation	189
MORDANT	82
MOTS français et italiens	2
NAÏF Voyez Caractères	
NOTES POINTÉES	112 241
NUANCES	192
OBSERVATIONS sur la 1re Partie	1
OCTAVES	101 et 106
ORDRE symetrie, rhythme	176
ORNEMENS	176 et 188
PARALLÈLE Voyez doigter	
PASSIONNÉ Voyez Caractères	
PASTORAL Voyez Caractères	
PETIT groupe	188
PIZZICATO main droite	158
main gauche	159
PONCTUATION de l'archet	206
PORT-DE-VOIX	214
POSITION 1re	12
2me	28
3me	36
4me	44
5me	54
PRÉFACE	I
PRÉLIMINAIRES de la pose	3
PRÉLUDES	165 et 166
PRÉLUDE son importance	175
PRONONCIATION de l'archet	200
PROSODIE de l'archet	212
PUPITRE figures	5
REBONDISSANT Coup d'archet	84 et 142
RÈGLES du tirer et du pousser	184 et 212
RELIGIEUX Voyez Caractères	
REPOS Voyez Ponctuation	
RESOLU Voyez Caractères	
RÉSUMÉ de la 1re Partie	69
de la 2me	173
RICOCHET	148
RHYTHME Ordre	176
SEXTELETS	88
SIGNES	2 et 9
SIXTES gammes	126
Mélodie	79
Étude	131
SOLFÉGE Voyez le commencement de la méthode	
SON Qualité du	70
SONS Soutenus	10
Vibres	220
STACCATO	114
Ricochet	148
STRUCTURE du Violon	2
de l'archet	2
STYLE	170
SYLLABATION	211
SYMÉTRIE Ordre rhythme	176
TALON Accords	163
Notes frappées du	118
TENUE du Violon	4
bras, main gauche	4
TERNAIRE formule	178
TIERCES gammes	126
Mélodie	79
Étude	130
TRAITS jetés	164
TRÉMOLO main gauche	144
de l'archet	150
TRILLE simple	62 82
double	134
TRIOLETS	88
TRONÇONS (Doigter des) Voyez Gammes chromatiques	
UNISSONS	162
VIBRATION Voyez Justesse	

Lith Michelet, 27, rue Laffitte.